AUGUST WILHELM SCHLEGELS VERHÄLTNIS ZUR SPANISCHEN UND PORTUGIESISCHEN LITERATUR

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT

VON

WILHELM SCHWARTZ

AUS BURG AUF FEHMARN

HALLE A. S.

DRUCK VON EHRHARDT KARRAS

1913

AUGUST WILHELM SCHLEGELS VERHÄLTNIS ZUR SPANISCHEN UND PORTUGIESISCHEN LITERATUR

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT

VON

WILHELM SCHWARTZ

AUS BURG AUF FEHMARN

HALLE A. S.

DRUCK VON EHRHARDT KARRAS

1913

Referent: Prof. dr. C. Voretzsch.

Tag der mündlichen prüfung: 2. Juli 1913.

Mit genehmigung der fakultät wird nur ein teil der eingereichten arbeit als dissertation gedruckt. Vollständig erscheint sie unter dem gleichen titel als 3. heft der sammlung

„Romanistische Arbeiten“

herausgegeben von Carl Voretzsch

im verlage von Max Niemeyer in Halle a. S.

Dem Andenken meines Vaters

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Literaturverzeichnis 7

Einleitung 11

1. Kapitel. Schlegels spanische Studien.

I. Von Göttingen bis Jena 14
II. Jena—Berlin—Wien 18

2. Kapitel. Schlegels Kenntnis und Kritik der spanischen Literatur.

I. Die ältere spanische Literatur 40
II. Cervantes 48
III. Lope 56
IV. Calderon 60

Literaturverzeichnis.

I. Schlegels Werke.

Aug. Wilh. v. Schlegel, Sämtliche Werke, hgg. von E. Böcking. 12 Bde. Leipzig 1846 (cit. Bö. I, II usw.).

Aug. Guill. de Schlegel, Œuvres écrites en français et publiées par E. Böcking. 3 Bde. Leipzig 1846.

Aug. Wilh. v. Schlegel, Vorlesungen über philosophische Kunstlehre mit erläuternden Bemerkungen von Karl Christian Friedrich Krause, hgg. von Aug. Wünsche. Leipzig 1911.

— Spanisches Theater. 2 Bde. Leipzig 1803 und 1809 (cit. Sp. Th. I, II). Zweite Ausgabe von E. Böcking. 2 Bde. Leipzig 1845.

— Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, hgg. von Minor in Seufferts deutschen Literaturdenkmälern des 18. und 19. Jahrhunderts. Bd. 17—19. Heilbronn 1884 (cit. B. V. I, II, III).

— Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Heidelberg 1809—1811 (cit. W. V., Bö. V, VI).

O. Walzel, Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Berlin 1890.

— Neue Quellen zur Geschichte der älteren romantischen Schule. Zeitschr. f. d. österr. Gymn., Bd. 42. 1891.

Katalog der von A. W. v. Schlegel nachgelassenen Büchersammlung. Bonn 1845.

II. Spanische und portugiesische Literatur.

1. Texte.

Don Pedro Calderón de la Barca. Comedias del celebre Poeta Español, que saca a luz Don Juan Fernandez de Apontes. 11 Bde. Madrid 1760—1763 (cit. Ap. I usw.).

— Comedias. Collección más completa que todas las anteriores, hecha é illustrada por Don Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid 1848—1850. 4 Bde. Bibl. de aut. esp. (Bd. 7, 9, 12, 14.)

Luis de Camões, Obras. Lisboa 1720.
Os Lusiadas, hgg. von Reinhardstoettner. Straßburg 1874—1875.
Cancionero de romances, Anvers 1555.
Miguel de Cervantes Saavedra. Obras. 3. Edición. Madrid 1864. (Bibl. de aut. esp., Bd. 1.)
La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea, Bibl. de aut. esp., Bd. III. Madrid 1883.
Yorge de Montemayor, La Diana. Madrid 1602.
Ginés Perez de Hita, Historia de las guerras civiles de Granada. Bibl. de aut. esp., Bd. III, Madrid 1883.

2. Darstellungen, Übersetzungen und Spezialuntersuchungen.

C. A. de la Barreira y Leirado, Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Madrid 1860.
H. Breymann, Calderon-Studien. 1. Teil, Die Calderon-Literatur, München und Berlin 1905.
Gottfried Baist, Die spanische Literatur. In Gröbers Grundriß der rom. Phil., Bd. II, Abt. 2. Straßburg 1897.
Rudolf Beer, Spanische Literaturgeschichte. 2 Bde. Leipzig 1903.
F. J. Bertuch, Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur. 3 Bde. Dessau 1780—1782.
Friedrich Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts. Bd. III (Spanische Literatur) und IV (Portugiesische Literatur). Göttingen 1804—1805.
J. A. Dieze, vgl. Velázquez.
Ad. Ebert, Literarische Wechselwirkungen Spaniens und Deutschlands. Deutsche Vierteljahrsschrift. Stuttgart und Augsburg 1857.
Artur Farinelli, Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie. Zeitschr. f. vgl. Litgesch. N. F. 1892 und 1895.
— Grillparzer und Lope de Vega. Berlin 1894.
J. D. Gries, Schauspiele von Don Pedro Calderon de la Barca. Zweite Ausgabe. 8 Bde. Berlin 1840—1841.
K. L. Kannegießer, Der standhafte Prinz. Archiv für neuere Sprachen, 1861.
J. L. Klein, Geschichte des spanischen Dramas. (Bd. VIII—XI, 1. 2. seiner „Geschichte des Dramas“. Leipzig 1871—1875.
Max Koch, Calderon in Deutschland, in der Zeitschrift „Im Neuen Reich“, 1881.
Ludwig Lemke, Handbuch der spanischen Literatur. 3 Bde. Leipzig 1855—1856.
A. Loiseau, Histoire de la littérature portugaise. Paris 1887.
Marcelino Menéndez y Pelayo, Caldérón y su teatro. Madrid 1910.

Ernest Mérimée, Précis de l'Histoire de la littérature espagnole. Paris 1908.
Heinrich Morf, Die romanischen Literaturen in „Die romanischen Sprachen und Literaturen". Berlin 1909.
Elisabeth Münnig, Calderon und die ältere deutsche Romantik. Berlin 1912.
M. Rapp, Klassifikation der Schauspiele Calderons in der „Allgemeinen Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur". Braunschweig 1853.
Ad. Fr. v. Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. 3 Bde. Berlin 1845—1846.
H. Schuchardt, Goethe und Calderon in „Romanisches und Keltisches". Berlin 1886.
Fr. W. Val. Schmidt, Kritische Übersicht und Anordnung der Dramen des Calderon de la Barca in den Jahrbüchern der Literatur, Bd. 17—19. Wien 1822.
W. Storck, Luis de Camoens, Sämtliche Gedichte, 6 Bde. Paderborn 1880—1885.
Georg Ticknor, Geschichte der schönen Literatur in Spanien. Deutsch mit Zusätzen von Nic. Heinrich Julius. 2 Bde. Leipzig 1852.
Velázquez, Orígenes de la poesía castellana. Übersetzt von J. A. Dieze. Göttingen 1769.
Ferdinand Wolf, Studien zur Geschichte der spanischen und und portugiesischen Nationalliteratur. Berlin 1859.
W. v. Wurzbach, Calderons ausgewählte Werke in zehn Bänden. Leipzig.

III. Werke allgemeineren Inhalts.

Fr. Blankenburg, Literarische Zusätze zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste. 3 Bde. Leipzig 1796—1797.
E. Campe, Aus dem Leben von Joh. Diederich Gries. Leipzig 1855.
C. Freese, Über deutsche Assonanzen. Stralsund 1838.
Goethe und die Romantik, 2 Teile, hgg. von C. Schüddekopf und O. Walzel in den Schriften der Goethe-Gesellschaft. Weimar 1898.
G. Gröber, Geschichte der rom. Philologie, in G. G. I, S. 1—185. 2. Aufl. 1904—1906.
R. Haym, Romantische Schule. Berlin 1870.
K. v. Holtei, Briefe an Ludwig Tieck. 4 Bde. Breslau 1864.
— Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten. 2 Bde. Hannover 1872.
E. Hügli, Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker. Diss. Bern 1900.
Jonas, Dilthey u. a., Aus Schleiermachers Leben. In Briefen. 4 Bde. Berlin 1858—1863.

Rudolf Köpke, Ludwig Tieck. 2 Bde. Leipzig 1855.
Jakob Minor, Neuhochdeutsche Metrik. 2. Aufl. Straßburg 1902.
— Aug. Wilh. Schlegel in den Jahren 1804—1845, Zeitschr. f. d. österr. Gymn. 1887.
G. L. Plitt, Aus Schellings Leben. In Briefen. 3 Bde. Leipzig 1869.
J. S. Püttner, Versuch einer Gelehrten-Geschichte von der Georg-Augustus-Universität zu Göttingen. 3. Teil, 1788—1820, von Saalfeld. Hannover 1820.
Er. Schmidt, Caroline, Briefe aus der Frühromantik. 2 Bde. Leipzig 1913.
K. Solger, Beurteilung der Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur in den „Nachgelassenen Schriften und Briefwechsel", hgg. von Tieck und Raumer. 2 Bde. Leipzig 1826.
A. Strodtmann, Briefe von und an Bürger. 4 Bde. Berlin 1874.
G. Waitz, Caroline. 2 Bde. Leipzig 1871.
W. v. Wurzbach, Gottfried Aug. Bürger, sein Leben und seine Werke. Leipzig 1900.

Zeitschriften und gelegentlich benutzte Bücher sind unter dem Texte angegeben.

Einleitung.

Streben nach universalismus und kosmopolitismus kennzeichnet die zeit der romantik. In ihrem nimmersatten forschungs- und wissensdrange strebte sie nach assimilierung der vorzüge der verschiedenen nationalitäten, an ihrer spitze der „kosmopolit der kunst und poesie", August Wilhelm Schlegel.

„Es steigt der Briten Höchster lächelnd nieder,
Und Calderon, den Kränze bunt umglühen,
Der Minnesang im Goldgewand, erblühen
Neu will Italien, uralt heil'ge Lieder
Am Ganges wachen auf, und rundum brennen
Trophä'n, die dankbar deinen Namen nennen",

in diesen versen feiert Tieck seines freundes friedliche streifzüge und abenteuerfahrten in fremde länder.

Jede verachtung und hintenansetzung der nationalen dichtung lag Schlegel dabei fern. „Aber was hülfe es", meint er in den Berliner Vorlesungen, „uns Schätze einzubilden, die wir nicht haben, statt nach dem Erwerb zu streben. Verstehen wir die großen Denker und Dichter des Auslandes ganz in ihrem originellen Sinn, so sind sie auch die unsrigen, so haben sie vielleicht das in ihrer Heimat durch Kleinheit des Zeitalters verlorene Vaterland bei uns wiedergefunden". Durch übersetzungen im sinne künstlerischer neuschöpfungen suchte er jener vielseitigen empfänglichkeit deutschen wesens gerecht zu werden, die ihn im universalismus und kosmopolitismus die „wahre deutsche Eigentümlichkeit" erblicken ließ.

Seine besondere neigung galt hierbei den südlichen literaturen. In alten historischen beziehungen Deutschlands zu den völkern des südens glaubt er den grund dieser hinneigung zu erkennen, in dem „deutschen Blut, welches, wiewohl mit römischem vermischt und durch die Einwirkung eines südlichen

Himmels wärmer und üppiger geworden, noch in den Adern jener Nationen wallt".[1])

Unter den südlichen ländern war es wiederum Spanien, das alte wunderland der romantik, wohin sich seine und der romantiker blicke lenkten. Spanien bildete die nachhaltigste etappe auf ihrem wege zur universalliteratur. Hier handelte es sich sozusagen um poetisches neuland, das es zu bearbeiten galt und welches einen fruchtbaren nährboden für ihre romantischen bestrebungen abgeben sollte.

Gerade von der spanischen poesie erwartete Schlegel eine günstige wirkung auf die deutsche. Noch 1813 hofft er im hinblick auf die damaligen gleichzeitigen freiheitskämpfe der Spanier und Deutschen, daß die *communauté de la cause de la liberté fondera une nouvelle fraternité entre les Espagnols et les Allemands, qui de tout temps ont eu plus d'analogie entre eux qu'avec les Français ou les Italiens. Les Allemands*[2]) *connaîtront la littérature anglaise et espagnole et y puiseront une certaine universalité de vues et surtout le conseil et l'exemple de s'abandonner à leur propre génie.*[3])

Im mittelpunkt von Schlegels bestrebungen stand Calderon und das spanische drama. Lange hatte dieses in vergessenheit geschlummert. Während die spanischen schelmenromane und schäferromane schon zu beginn des 17. jahrhunderts ihren siegeszug durch Deutschland antraten und in rascher folge die romane des *picaro gusto*, der „Lazarillo de Tormes", Mateo Alemans „Guzman de Alfarache", Ubedas „Picara Justina", ferner Montemayors „Diana" nebst der fortsetzung der „Diana Enamorada" des Gil Polo, Cervantes' „Don Quijote" ins land strömten, freilich zumeist durch das medium einer italienischen, französischen oder holländischen übersetzung, begann erst in der zweiten hälfte des 18. jahrhunderts mit der bildung einer deutschen bühne auch das interesse für das spanische drama zu erwachen. Lessing, Cronegk, Schiebeler,

[1]) B. V. III, 33.

[2]) Das von Walzel mitgeteilte konzept dieses briefes bietet „Les Espagnols". Doch erfordert der zusammenhang statt dessen „Les Allemands".

[3]) Aus einem briefe an eine Spanierin, mitgeteilt von Walzel in „Neue Quellen zur Geschichte der älteren romantischen Schule". Zeitschr. f. Österr. Gymn., 1891, bd. 42.

Dieze, Bertuch, Gerstenberg haben, alle in bescheidenen grenzen, zur verbreitung des spanischen dramas in Deutschland beigetragen. In der hauptsache beschränkten sie sich auf literarhistorische angaben. Bertuch und seine freunde brachten daneben eine reihe von übersetzungen, meist unbedeutende und in der form verstümmelte stücke.

Parallel zu dieser richtung zeigte sich ein neuerwachtes interesse an der spanischen lyrik und romanzenpoesie. Über Cronegk, Gleim, Meinhard, Bertuch führt der weg zu Herder, der den höhepunkt dieser entwicklung darstellt.

Die romantik und insbesondere Schlegel hat fast nur das drama weitergepflegt, dieses aber auf eine ganz neue basis gestellt. Mit seinen vorgängern verbindet ihn nichts. Wie er allein, aus seinen romantischen bestrebungen heraus, den weg in das wunderland der spanischen dichtkunst fand, so ist er auch ganz neue bahnen gewandelt. Eine neue epoche in der auffassung des spanischen dramas hebt mit ihm an.

Die hier kurz skizzierte entwicklung der spanischen literatur in Deutschland hat zuerst in großzügiger, klarer und formvollendeter darstellung Adolf Ebert in einer bis heute unerreichten weise bis auf seine zeit verfolgt. Farinelli gab dann in den neunziger jahren eine reichhaltige, auf gründlicher forschung beruhende geschichte der beziehungen zwischen Spanien und Deutschland bis zur wende des 18. jahrhunderts, der sich dann noch eine reihe von einzelarbeiten anschlossen, in denen er das verhältnis Wilhelm v. Humboldts, Goethes zu Spanien, Grillparzers zu Lope de Vega beleuchtete.

Calderons beziehungen zu Deutschland sind zuerst im zusammenhange besprochen worden von Max Koch in seinem Aufsatze „Calderon in Deutschland“, der allerdings von sachlichen irrtümern sich nicht ganz freihält. Dasselbe gilt von der ende vorigen jahres erschienenen arbeit Elisabeth Münnigs „Calderon und die deutsche Romantik“. Abgesehen von der Calderonübersetzung Schlegels, die mehr aus allgemeinen erwägungen als aus einer eingehenden untersuchung heraus beurteilt wird, weist sie namentlich im historischen teil eine Reihe von irrtümern und falschen mutmaßungen auf, die in vorliegender arbeit ihre richtigstellung gefunden haben.

I. Kapitel.

Schlegels spanische Studien.

Schlegels erste spanische studien fallen, wie wir mit sicherheit annehmen können, erst in seine Göttinger frühzeit. Von wem die anregung ausging, können wir mit absoluter gewißheit nicht mehr feststellen. Bisher war man geneigt, dieses verdienst Friedrich Bouterwek zuzuschreiben, der im dritten bande seiner „Geschichte der Poesie und Beredsamkeit" den „ersten Versuch einer pragmatischen Geschichte der spanischen Poesie" gab. Koch schreibt diesem werke eine mächtige wirkung auf Schlegel zu, führt seine spanischen studien, seine romanzenübersetzungen aus dem jahre 1791, ja die spätere Calderonverehrung der romantiker auf den persönlichen verkehr der beiden männer in Göttingen zurück.[1]) Auch Münnig ist noch geneigt, einen einfluß Bouterweks anzunehmen.[2]) Ein kurzer blick auf die tätigkeit Bouterweks im anfang der neunziger jahre belehrt uns über das irrtümliche jener auffassung. Bouterweks neigungen in jener zeit galten hauptsächlich den belletristisch-philosophischen wissenschaften, wie seine der schöngeistigen literatur angehörigen arbeiten beweisen. Seine ersten vorlesungen hatten die Kantische philosophie zum gegenstande,[3]) nicht, wie Münnig ohne jeden anhalt behauptet, „die Literatur der südlichen Völker". Auch fallen diese erst in das jahr 1792, und damit

[1]) Calderon in Deutschland, s. 786.

[2]) Calderon und die deutsche Romantik, s. 3.

[3]) Die Göttinger Gelehrten Anzeigen kündigen für 1792 von Bouterwek an: „Eine möglichst populäre Darlegung des echten Kantischen Systems der reinen und praktischen Vernunft".

ist ihre kühne behauptung, beide Schlegel, Wilhelm und Friedrich, hätten Bouterweks vorlesungen noch ein jahr lang besucht, ohne weiteres hinfällig, da beide brüder im frühjahr 1791 schon Göttingen verließen.[1])

Weit weniger fehl dürfte man gehen, wenn man Schlegels erste spanische studien auf Bürger, seinen treuen mentor während seiner Göttinger zeit, zurückführt. Bürger war ein gründlicher kenner und warmer verehrer der spanischen sprache und literatur. Seine begeisterung stand der der späteren romantiker nicht nach, wenn sie sich auch mehr auf die spanische lyrik als auf das spanische drama erstreckt zu haben scheint.[2]) Den Italienern und Spaniern war er mit leib und seele zugetan. Zu ihnen nahm der unglückliche dichter in trüben stunden seine zuflucht. „Ich habe", schreibt er 1789 an seinen freund Meyer, „täglich mehrere Italiener als Ariost, Tasso, Petrarca usw. gelesen, und alle meine Nerven schwirren von den himmelsüßen Tönen. Jetzt habe ich mich nach Spanien gewandt und lese den Herrera. O glückselige Sänger, denen solche Sprachen zu Gebote stehen! Bei Gott! Ich glaube, ich wollte die Fabelwunder des Orpheus wahrmachen, wenn eine solche Sprache meine Muttersprache wäre. Kranke wollte ich gesund machen, Tote vom Grabe erwecken, Furien in zärtliche Tauben der Venus verwandeln."[3])

Dieses studium der südlichen dichter fällt in eine zeit, wo der vertraute umgang zwischen Bürger und Schlegel, die ideen- und arbeitsgemeinschaft beider ihren höhepunkt erreichte, in das jahr 1789. Es war die zeit des gemeinsamen versuches einer nachbildung des „Sommernachtstraumes", die zeit der Bürgerschen sonettenwut, die auch Schlegel, seinen „poetischen sohn", wie Bürger ihn stolz nennt, angesteckt hatte.[4]) „Ich habe ihn jetzt förmlich zu meinem Jünger auf-

[1]) Bezeichnend für die damalige stellung Bouterweks in der wissenschaftlichen welt ist die antwort Kants, als er diesem 1793 seinen abriß seiner vorlesungen über die Kantische philosophie gesandt hatte. Kant erklärte sich sehr erfreut, „da er nicht gedacht, daß die trockene Spekulation einen Reiz für einen dichterischen Kopf haben könne".

[2]) Über Bürgers erste spanischen studien vgl. Wurzbach, Gottfried August Bürger, Sein Leben und seine Werke, Leipzig 1900, s. 39.

[3]) Strodtmann III, 216.

[4]) Ebenda s. 211.

und angenommen", schreibt er in dem schon zitierten briefe. „Er ist sehr oft bei mir, so daß ich fast den ganzen Winter keinen andern Umgang gehabt und verlangt habe."[1])

Bei dieser intimität im umgang dürfte auch Bürgers neigung zu den spanischen dichtern nicht spurlos an dem jungen schlegel mit seinem universalen wissensdrange vorübergegangen sein. Sie dürfte die erste veranlassung zu seinen spanischen studien gebildet haben.[2])

Reiche anregung wird ihm auch die Georgia Augusta selbst gewährt haben. Göttingen war in jenen Tagen eine pflegstätte spanischer sprache und literatur. Mehrere lektoren erteilten semester für semester unterricht im Spanischen.[3]) Die universitätsbibliothek wies schon damals, namentlich infolge der bemühungen Diezes, des 1785 verstorbenen professors, eine stattliche spanische büchersammlung auf. Eine reihe von professoren hatten ein reges interesse für alles, was Spanien und die spanische literatur anging.[4]) Alle diese umstände wirkten fördernd auf Schlegels studien ein.

Über ihren umfang sind wir lediglich auf vermutungen angewiesen. Sie werden sich in elementaren grenzen gehalten haben, namentlich in literarischer beziehung. Einen einblick in die spanische literatur, allerdings vom pseudo-klassizistischen,

[1]) Strodtmann III, 217. Über Schlegel und sein Verhältnis zu Bürger vgl. auch Wurzbach, s. 264—268.

[2]) Wie Schlegel, so dürfte auch der nur um ein jahr ältere Bouterwek von Bürger zum studium des Spanischen angeregt sein. Auch er ging bei Bürger ein und aus und wird von ihm als „ein vortrefflicher Kopf, von dem sich noch viel Herrliches erwarten läßt", bezeichnet (Strodtmann III, 275).

[3]) Die lektionskataloge jener jahre kündigen regelmäßig an: „Im Spanischen geben Herr M. Eberhard und Herr Lektor Calvi Unterricht". Letzterer gab auch 1790 zu Helmstedt eine Spanische Sprachlehre und Chrestomathie heraus. Über den damaligen stand der romanischen studien an der Georgia Augusta vgl. Stimmings Bericht in Vollm. Jahresber. X, IV, 116 ff.

[4]) Tychsen, der lieblingsschüler Heynes, führte nach Köpke Tieck in die spanische literatur ein. Von ihm besitzen wir zwei aufsätze: „Über alte Kunstwerke in Spanien" und „Über den gegenwärtigen Zustand der spanischen Literatur" (in der deutschen übersetzung von Bourgoings Reisen durch Spanien, bd. 2, s. 289—362. Jena 1790). Von Jeremias David Reuß besitzen wir eine übersetzung der sammlung der institutionen des spanischen inquisitionsgerichtes.

oder wie die Spanier sagen, vom gallo-klassizistischen standpunkte aus, dürften ihm die vorlesungen der professoren Eichhorn[1]) und Heeren[2]) gewährt haben. Im vordergrunde seiner literarischen studien dürfte die romanzenpoesie gestanden haben. Darauf deutet die übersetzung der drei dem „Cancionero de romances" entnommenen romanzen, die er 1791 Bürger für seinen Musenalmanach von Amsterdam aus sandte.[3]) Das spanische drama war damals noch nicht in seinen gesichtskreis getreten.

Anfang 1791 verließ Wilhelm zugleich mit seinem bruder Friedrich Göttingen, um nach einigen in seiner heimat verbrachten monaten eine hauslehrerstelle beim bankier Muilman in Amsterdam zu übernehmen, die er bis 1795 innehatte. Seine spanischen studien dürften in dieser zeit keine wesentliche förderung erfahren haben. Ganz geruht zu haben scheinen sie nicht. Dafür sorgte schon der erfindungsreiche, unermüdlich neue pläne schmiedende Friedrich, der in seinen briefen ihn mit einer flut von projekten überschüttete, von denen eins unser besonderes interesse verdient. Im dezember 1794 machte er ihm nämlich den vorschlag,[4]) er solle „ein Werk organisieren (ungefähr wie Schillers historische Memoiren), nämlich Auszüge und Übersetzungen aus klassischen Geschichtsschreibern der Spanier und Italiener; mit Anmerkungen, Zusätzen, Einleitung usw.". Da er „mit allen neueren Sprachen völlig bekannt" sei, den geist des mittelalters durch den Dante kenne und entschiedenes talent zur biographie besitze, werde ihm die ausführung dieses glücklichen einfalls, wie Friedrich selbstbewußt sein projekt nennt, wenig mühe machen. Leider ist uns Wilhelms antwort auf diesen wie auf fast sämtliche übrigen briefe Friedrichs nicht erhalten, so daß wir

---

[1]) Eichhorn pflegte alljährlich die „Geschichte der gesamten Literatur" zu behandeln.

[2]) Mit Ludwig Heeren verband Schlegel persönliche bekanntschaft (vgl. Strodtmann IV, 139). Heeren las 1789 über „Geschichte und Literatur der schönen Wissenschaften, sowohl der Alten als Neuen, nämlich der Italiener, Franzosen, Spanier, Engländer und Deutschen", sowie über „Geschichte des Dramas unter den Neueren".

[3]) Vgl. Strodtmann IV, 124 und 126.

[4]) Walzel, s. 202.

nicht wissen, wie er das projekt aufgenommen hat. Doch scheint es nach einer anderen richtung hin bei ihm anklang gefunden zu haben. Wohl noch in Amsterdam studierte er die „Historia de las guerras civiles de Granada“ des Ginés Pérez de Hita, aus der schon Bertuch in seinem „Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur“ einige proben gegeben hatte. Die frucht dieser studien bildetete die 1796 in Beckers „Erholungen“ erschienene mohrische erzählung „Morayzela, Sultanin von Granada“.

In den nächsten zwei jahren scheint das studium des Spanischen geruht zu haben. Schlegels übersiedlung nach Jena, im mai 1796, seine darauf einsetzenden vorlesungen an der dortigen universität, seine mitarbeit an Schillers „Horen“ und an der „Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung“ nahmen seine gesamten kräfte in anspruch.

Unter seinen vorlesungen enthalten die über „Philosophische Kunstlehre“ für uns mancherlei bemerkenswertes. Einerseits bezeugen sie uns schon ein genaues studium des Don Quijote, auf den Schlegel durch die Tiecksche übersetzung (von der im folgenden die rede sein wird) geführt wurde. Es finden sich hier schon ansätze zu einer kritik, wie wir sie später im ersten teile der rezension der Tieckschen Don Quijoteübersetzung, teilweise in wörtlicher übereinstimmung, wiederfinden.[1]) Auch in seinen ausführungen über die spanischen romanzen[2]) fußt Schlegel auf selbsterworbenen kenntnissen. Dagegen ist ihm das spanische drama noch gänzlich fremd. In der einschätzung desselben wandelt er ganz in den traditionellen bahnen seiner vorgänger. Bezeichnend hierfür ist sein mit einer förmlichen verweisung auf den später so geringschätzig behandelten Blankenburg anhebendes urteil: „Das spanische Drama hat sich am wenigsten nach der alten Komödie gebildet. Sie (sic!) ist regellos, hat viel Konventionelles, hat eigentümliche Masken und enthält die wunderlichsten Intriguen.“[3])

Seit ende 1797 hatte Schlegels interesse für spanische literatur sich wieder belebt. Den äußeren anlaß zu dieser erneuten tätigkeit bot eine vom buchhändler Unger Friedrich

[1]) Vgl. Vorlesungen über Kunstlehre, s. 210f.
[2]) Ebenda s. 221. [3]) Ebenda s. 197f.

angebotene Don Quijote-übersetzung. Friedrich bezeigte anfänglich große lust, sie selbst zu übernehmen, bot sie dann aber wegen der zahlreich vorkommenden verse Wilhelm an, der jedoch Tieck als den geeigneten mann vorschlug. Nach mancherlei schwanken trat Friedrich schließlich endgültig zurück, ebenso Eschen, ein durch Reichardt empfohlener rivale, und Tieck übernahm die arbeit.[1])

Wilhelm nahm von anfang an lebhaften anteil an der übersetzung[2]) und förderte sie in jeder weise. Während des besuches Tiecks in Jena, 1799, entstand aus dieser anteilnahme heraus der plan einer gemeinschaftlichen übersetzung des ganzen Cervantes. Die ankündigung erfolgte im Intelligenzblatt der „Allgemeinen Literatur-Zeitung“,[3]) gemeinschaftlich von Schlegel und Tieck unterzeichnet. An den Don Quijote sollten sich „die übrigen romantischen Dichtungen, Persiles und Galatea, und die anderen Gedichte und dramatischen Werke“ anschließen, soweit sie durch druck bekannt seien und bei der großen verschiedenheit des nationalgeschmacks interessieren könnten. Von diesem großartigen plan, der, wäre er zur ausführung gekommen, uns einen deutschen Cervantes geschenkt hätte, ist, vom Don Quijote abgesehen, nichts verwirklicht worden.[4]) Wir wissen nicht, wie weit die vorarbeiten gediehen sind. Über die lektüre der einzelnen werke, deren niederschlag wir in dem sonettenkranz „Cervantes“ besitzen,[5]) werden sie kaum hinausgegangen sein.[6]) Allenfalls dürfte das uns erhaltene fragment einer Numancia-

[1]) Vgl. Walzel, nr. 91. 92. 94. 95. 97. 99. Die von Friedrich in nr. 99 gewünschte anzeige des Don Quijote brachte das Intelligenzblatt der Allg. Lit.-Zeitung vom 17. januar 1798.

[2]) Besonders am dritten band. Vgl. die dedikation in Tiecks Schriften, Bd. 5.

[3]) Nr. 1, 1800.

[4]) Auf dieses projekt bezieht sich jedenfalls auch die äußerung Schlegels in der „Nachschrift an Ludwig Tieck“ im Athenäum, 1799 (Bö IV, 127): „Ich stehe Ihnen nicht dafür, daß ich nicht in Ihr kastilisches Gehege komme“.

[5]) Vgl. unter Kapitel 5.

[6]) Der vorwurf, den Friedrich 1799 in einem briefe an Karoline (Waitz I, 247; Schmidt I, 524) seinem bruder Wilhelm macht, er kenne vom ganzen Cervantes nur den Don Quijote, dürfte wohl cum grano salis zu nehmen sein.

übersetzung diesem plane seinen ursprung verdanken, sofern es nicht der Berliner zeit angehört. Jedenfalls sollte die durchführung des projektes gleich im anfang an einem rivalen scheitern, der mittels seiner größeren sprachlichen kenntnisse ihnen bald vorauseilte. Dieser mann war Dietrich Wilhelm Soltau.

Soltau war ein an der schwelle des greisenalters stehender mann, als er mit seinem plan einer übersetzung des Cervantes hervortrat. Er hatte früher lange jahre in Spanien gelebt, die dortigen sitten und gebräuche studiert, und konnte somit Schlegel und Tieck mit einer gewissen überlegenheit, nicht nur in sprachlicher beziehung, sondern auch in der in einem werke wie Don Quijote besonders bedeutsamen kenntnis der spezifisch spanischen elemente, entgegentreten. Auch war er kein neuling unter den übersetzern. Schon 1787 hatte er eine übersetzung des „Hudibras" des Samuel Buttler veröffentlicht.[1]) Seine übersetzungsprinzipien waren zudem auf einer ebenso strengen grundlage aufgebaut, wie die Schlegels und Tiecks. Auch er stellte, wenigstens für die prosa, die höchsten ansprüche an eine genaue und formvollendete wiedergabe. Schlegel und Tieck wußten wohl, welcher gegner ihnen in Soltau entstanden war. Daher auch die erbitterte polemik, deren verlauf im folgenden in kurzen umrissen dargestellt werden möge.

Ende januar 1799 erschien der 1. band des Tieckschen Don Quijote.[2]) Erst im juni dieses jahres erfolgte die ankündigung einer gleichen übersetzung seitens Soltaus, die bei Nicolevius in Königsberg erscheinen sollte.[3]) Ihr von vornherein den boden abzugraben, erschien bald darauf jene zu einer gewissen berühmtheit gelangte Schlegelsche rezension der Tieckschen übersetzung, die, im wesentlichen eine würdigung des Don Quijote, ihr den vorrang vor jeder anderen sichern sollte.[4])

[1]) Erster gesang 1779 im Deutschen Merkur, vollständig Riga, 1787, umgearbeitet Königsberg, 1798.

[2]) Vgl. Intelligenzbl. der Allg. Lit.-Zeitung, nr. 5 vom 16. januar 1799.

[3]) Ebenda in nr. 74 vom 15. juni 1799.

[4]) Allg. Lit.-Zeitung, nr. 230 vom 20. juli 1799 (Bö XI, 408 ff.). Gleichzeitig erschien im Athenäum (II, 2, 324 ff.) eine allerdings mehr auf eine würdigung des dichters als des übersetzers hinauslaufende kritik von Friedrich Schlegel.

Man hat Schlegel den vorwurf gemacht, er habe „die Arbeit seines Freundes übermäßig und ohne eingemischten Tadel“ gelobt.[1]) Dieser vorwurf ist grundlos. Zwar hebt er, mit gutem recht, die vorzüge der Tieckschen übersetzung vor der vorhergehenden, der Bertuchschen,[2]) hervor, doch unterläßt er es nicht, die ihr anhaftenden mängel gewissenhaft zu registrieren. Zu einer kritik der übersetzung geht er erst nach einer eingehenden würdigung des Don Quijote selbst über. Er beginnt mit dem metrischen teil und tadelt gleich anfänglich die auslassung der allerdings oft schwierig wiederzugebenden empfehlungs-sonette, der wunderlichen verse Urgandas mit abgekniffenen endsilben und der dedikation. Mit der wiedergabe der übrigen lieder und gedichte erklärt er sich einverstanden, nicht ohne hier und da gelegentliche mißverständnisse und mängel zu rügen. Den beschluß bildet, nach einigen allgemeinen bemerkungen über die prosa des Cervantes, eine zusammenstellung von versehen uud unnötigen abweichungen. Alles in allem findet Schlegel die übersetzung in den meisten punkten sehr befriedigend und „durchaus von der Art, daß bei ihrer Prüfung nur der höchste Maßstab angelegt werden kann“. Angesichts einer solchen, sine ira et studio abgefaßten kritik darf man getrost alle ausstreuungen über parteilichkeit Schlegels als gehässige verleumdung bezeichnen.

Auf diese kritik folgte zunächst eine längere ruhepause bei beiden parteien, bis die erste januarnummer des Intelligenzblattes 1800 die ankündigung des schon erwähnten projektes einer ganzen Cervantes-übersetzung brachte. Sei es nun, daß Soltau schon länger den gleichen plan hegte, sei es, daß er sich durch das von Schlegel der Tieckschen übersetzung gespendete lob benachteiligt fühlte, jedenfalls schlug er in einer bald darauf erscheinenden anzeige,[3]) in welcher er auch seinerseits den plan einer Cervantes-übersetzung bekannt gab, einen sehr gehässigen ton an und gab damit das signal zu einer äußerst scharf geführten polemik, in der er, wenn er auch infolge äußerer umstände schließlich den sieg davon-

[1]) Wilhelms eigene worte in einer anmerkung am schlusse seiner rezension.

[2]) Leipzig 1775—1776, neu aufgelegt 1780—1781.

[3]) Intelligenzblatt der Allg. Lit.-Zeitung, nr. 27 vom 5. märz 1800.

trug, nicht immer gerade glücklich abschnitt. Mit den novellen des Cervantes sei er schon beschäftigt, erklärt er; den Persiles und die Galatea überlasse er gern ihnen, da er über den poetischen wert dieser werke eine von der ihrigen gänzlich abweichende meinung hege. Schlegels und Tiecks erklärung im Intelligenzblatte[1]) nahm diesen in einem lächerlich anmaßenden tone gehaltenen ausführungen gegenüber eine in der offensichtlichen verhöhnung des gegners vielleicht zu weitgehende verletzende form an. Soltaus antwort[2]) hierauf zeugt nicht gerade von einer großen polemischen gewandtheit. Sie ergeht sich in einen schwall von worten und groben ausfällen auf Tieck und Schlegel, ohne jedoch ihren spott zu parieren. Um dieser unerquicklichen angelegenheit endlich ein ende zu machen und allen ferneren angriffen Soltaus die spitze abzubrechen, unterzog Schlegel im dritten bande des „Athenäums“ seine übersetzung einer scharfen kritik.[3]) Besonders die wiedergabe der poetischen stellen gab Schlegel anlaß, die ganze schale seines bitteren spottes über den armen Soltau auszuleeren, dessen arbeit in dieser hinsicht allerdings sehr viel zu wünschen übrig ließ. Doch auch an der prosaübersetzung ließ Schlegel kein gutes haar. Nach einer längeren aufzählung von versehen und fehlern verdichtet sich seine kritik schließlich zu dem vernichtenden urteil: „Nach solchen Proben bin ich wohl des Beweises überhoben, daß die feineren Schönheiten der Prosa, der kunstvolle Bau, die reizende Konzinnität und Symmetrie, der numerische Gang und die befriedigende Rundung, endlich der zarte Hauch geistiger und alldurchdringender Anmut, gänzlich verlöscht sind.“[4])

[1]) Ebenda nr. 53. [2]) Ebenda nr. 83.

[3]) Athenäum III, 2, 295 ff. (Bö XII, 106 ff.). Zu diesem zwecke lieh er sich ein spanisches exemplar des Don Quijote, welchen er sich trotz aller bemühungen noch nicht hatte verschaffen können, von Goethe. Vgl. Goethe und die Romantik I, 85. 90 u. 91. Der bücherkatalog Schlegels enthält zwei ausgaben des Don Quijote: Nr. 965, Paris 1814 und nr. 966, Leipzig 1800.

[4]) Soltaus übersetzung ist nicht ganz so verdienstlos, wie Schlegel sie hinstellt. An richtigkeit des sinnes steht sie über der Tieckschen; in dieser hinsicht kann man das urteil des rezensenten der Jen. Allg. Lit.-Zeitung (vom 24. dezember 1800, nr. 364) unterschreiben, der Soltaus übersetzung

Soltau ließ sich durch diese angriffe nicht beirren. Schlegels bemühen, den gegner mundtot zu machen, ihn so zuzurichten, „daß er noch vor Ende des Don Quijote völlig den Hals brechen sollte“,[1]) mißlang. Durch literarische arbeiten irgendwelcher art nicht in anspruch genommen, bei seiner großen vertrautheit mit dem spanischen durch sprachliche schwierigkeiten nicht gehemmt, setzte er nach beendigung des Don Quijote die arbeit an den *Novelas Ejemplares* fort, so daß schon ostern 1801 die „Lehrreichen Erzählungen“ in drei bändchen vorlagen.[2])

Diese rasche arbeit eines konkurrenten hatte Schlegel und Tieck ihr projekt verleidet. „Das Verdrießliche,“ schreibt ende 1800 Schlegel an Tieck,[3]) „ist, daß er uns mit den Novellen wirklich zuvorgekommen. Die ersten Bogen habe ich in Händen, sie sind vielleicht um ein wenig besser wie sein Don Quijote. Er ist doch, wie es scheint, ein wenig in sich gegangen. — Es wird für uns schwer halten, einen Verleger zu finden, und wir werden unseren Plan mit dem ganzen Cervantes vielleicht erst in Jahren ausführen können.“ Hierzu ist es nicht mehr gekommen. Das projekt war durch Soltaus rasches dazwischentreten für immer begraben.

Die Don-Quijote-übersetzung hatte Schlegel und Tieck einander näher gebracht. Sie hatte Wilhelms seit längerer zeit erloschenes interesse für spanische literatur neu belebt, und eine aufsteigende linie führt von ihr aus zum höhepunkt seiner spanischen studien, zu der Berliner zeit. Die durch Friedrich 1797 brieflich vermittelte bekanntschaft führte im sommer 1798, als Wilhelm in Berlin zu besuch weilte, zu einer persönlichen aussprache der beiden. „Shakespeare, das gemeinsame Studium der älteren englischen und spanischen Literatur, war eine Quelle des fruchtbarsten Gedankenaus-

---

über die Tiecksche stellt, die allerdings eine große anzahl fehler aufweist. Auch nach Gries (Campe s. 115) wimmelt die Tiecksche übersetzung „von vielen Nachlässigkeiten und den seltsamsten Mißverständnissen“. Ihr vorzug liegt in der wiedergabe und stärkeren berücksichtigung der poetischen schönheiten der vorlage.

[1]) Holtei III, 237, Schlegel an Tieck.
[2]) Vgl. Waitz II, 209; Er. Schmidt II, 27.
[3]) Holtei III, 242.

tausches", berichtet Köpke.[1]) Tiecks gegenbesuch in Jena im nächsten jahre bildete die fortsetzung dieser gemeinsamen studien. Hauptsächlich war es die spanische poesie, die beide beschäftigte.[2]) Hier entstand der schon geschilderte plan einer Cervantes-übersetzung. Von Göttingen ließ er sich zu diesem zwecke, wohl durch vermittlung von Gries, der damals gerade dort studierte, den „Viaje del Parnaso" und die „Numancia" kommen.[3]) Das weitaus wichtigste und bedeutendste resultat dieser studien war jedoch die durch Tieck vermittelte bekanntschaft mit Calderon, die bestimmend werden sollte für den weiteren verlauf der romantik. Köpke berichtet ausführlich hierüber.[4]) Tieck hatte einen band der „Comedias" Calderons erhalten und die „Devoción de la cruz" gelesen, die einen starken eindruck auf ihn machte. Schlegel teilte seine bewunderung nach beendigter lektüre nicht. „Manches fand er nicht hinreichend motiviert, die langen Reden unnatürlich; es war ihm zu katholisch; erst durch Abkürzungen und Umarbeitungen könne dergleichen für den deutschen Geschmack genießbar gemacht werden." Der wandel, der in Schlegels anschauungen bald darauf eintrat, ist bekannt. Während er Tiecks ansichten zu den seinigen machte, tauschte dieser sie „gegen eine kühlere Betrachtung des spanischen Dramas" ein. „Der Bewunderer war zum Tadler geworden, der strenge Kritiker zum Lobredner," schließt Köpke seinen bericht.

So vollzog sich, während das Cervantes-projekt allmählich in der versenkung verschwand, die bedeutsame hinwendung Schlegels zu Calderon. Eine weitgehende beschäftigung mit diesem dichter jetzt schon anzunehmen, wäre verfehlt. Vorlesungen, rezensionen, Shakespeare-übersetzung und eigene dichtungen füllten seine zeit gänzlich aus. Im sommer des jahres 1801 tauchte dann ein neues projekt auf, das waren die Berliner „Vorlesungen".

Die zeit der Berliner Vorlesungen stellt den höhepunkt seiner tätigkeit auf dem gebiete der spanischen literatur dar. Ihr verdanken wir seine hauptarbeiten: das „Spanische

[1]) I, 232.
[2]) Ebenda s. 251. Vgl. auch Goethe und die Romantik I, 60.
[3]) Goethe und die Romantik I, 57; Campe s. 43.
[4]) Köpke s. 253.

Theater", den gleichnamigen aufsatz in der zeitschrift „Europa" und die in den „Blumensträußen" enthaltenden übersetzungen aus spanischen dichtern. Alle drei arbeiten sind im engsten anschluß an die vorlesungen entstanden, die daher zunächst betrachtet werden mögen.

Schlegel hielt diese „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst" in den wintersemestern der jahre 1801—1803. In drei kursen behandelte er nacheinander die kunstlehre, die geschichte der klassischen und der romantischen literatur. Leider geben diese uns über spanische literatur in der hauptsache nur kärgliche skizzen, keine großzügige darstellung einzelner perioden im rahmen des ganzen. Ausführlich behandelt wird nur das spanische epos; alles übrige ist in wenige skizzen zusammengedrängt.

In allen drei kursen geschieht der spanischen literatur erwähnung. Der erste kursus bot ihm freilich hierzu nur wenig gelegenheit. Von einigen auslassungen über den sprachlichen charakter des spanischen abgesehen,[1]) brachte er nur im kapitel „Mythologie" einiges über die legenden- und heiligendarstellungen im spanischen drama.[2]) Weit mehr gelegenheit bot ihm der zweite kursus, der die geschichte der klassischen literatur zum gegenstand hatte und in dessen bereich somit die klassischen erzeugnisse der Spanier fielen. Schlegel verfolgt, der historischen entwicklung der gattungen gemäß, nacheinander epos, lyrik und drama bis zur neuzeit. Beim spanischen epos, welches uns in vollständiger gestalt vorliegt, gab er eine charakteristik der Araucana des Ercilla und nannte er kurz einige andere ihm selbst nur den namen nach bekannte epen. Was er über lyrik und die spanische komödie vorgebracht hat, läßt sich aus den vorliegenden skizzen nur vermuten.[3]) Nach ihnen zu urteilen, hat er sich bei der spanischen lyrik auf das allernotwendigste beschränkt. Weit ausführlicher dürften die ausführungen über das spanische lustspiel gewesen sein, da er in ihnen die eigenart der romantischen

[1]) B. V. I, 306. [2]) Ebenda s. 356.

[3]) Es versteht sich, daß ich in der einreihung der im manuskripte der B. V. im dritten bande des zweiten kursus planlos durcheinander geworfenen skizzen Minor folge. Vgl. die einleitung zu bd. III der Minorschen ausgabe.

komödien beleuchtete. Hier flocht er auch proben aus Calderon ein, wie aus einem briefe an Tieck hervorgeht, wo er das manuskript der „Andacht zum Kreuze“ von ihm zurückerbittet, da er es „zum Vorlesen im Kollegium“ benötige.

In einem anhang gibt er noch die geschichte der idyllen- und satirendichtung. Unter den modernen nachbildnern dieser gattungen finden nur die Spanier seinen beifall, und nur insoweit, als sie romantische dichter waren.

Der dritte band, der geradezu eine eingehende behandlung der spanischen literatur forderte, enttäuscht in dieser hinsicht sehr. Am ausführlichsten sind noch die skizzen über die spanischen ritterromane gehalten. Im kapitel „Romanzen“ geht er näher auf den ursprung der spanischen romanze ein. Auch die sich hieran anschließende übersicht über die dichtung der Provenzalen und Italiener gibt ihm des öfteren gelegenheit zu seitenblicken auf die spanische poesie. Die eigentliche behandlung der spanischen literatur ist in folgende wenige stichworte zusammengedrängt: „Ursprüngliche Formen. Einführung des Italienischen. Verschiedene Wendung derselben. Prosa: Celestina, Lazarillo, Cervantes. Theater: Schäferroman der Spanier. Cervantes: Numancia, Galatea, Don Quijote. Novellen: Reise auf den Parnaß, Persiles, Frömmigkeit und strenge Sittlichkeit.“ Mit Cervantes schließen also diese skizzen. Das theater Lopes und Calderons fehlt. Wir dürfen also annehmen, wie auch schon Minor vermutet,[1]) daß Schlegel seinen allerdings ziemlich dürftigen aufsatz „Über das spanische Theater“ dem weitern verlaufe seiner vorlesungen zugrunde zu legen dachte, wie er es auch später für das betreffende kapitel der Wiener vorlesungen tat. Ob die spanische poesie bei der ausführlichen behandlung Dantes, Petrarcas und Boccaccios und der mitteilung von proben aus dem Decamerone überhaupt zum vortrag gekommen ist, oder ob sich Schlegel mit einem kurzen überblick über die zu behandelnden partien begnügt hat, muß ich dahingestellt sein lassen. Die vermutung Hayms,[2]) daß Schlegel, wäre er in Berlin geblieben, in einem besonderen vierten kursus die behandlung der

[1]) III, vi.

[2]) Romantische Schule s. 835.

spanischen, portugiesischen und englischen poesie plante, ist nicht undenkbar. Jedenfalls ist Münnigs[1]) hinweis auf Schlegels geringe kenntnis Calderons, wie sie sein aufsatz „Über das spanische Theater“ zeigt, nicht stichhaltig; denn seit der abfassung dieses aufsatzes hatte seine kenntnis Calderons durch tiefergehende studien im sommer 1803 eine beträchtliche erweiterung erfahren.

Aus den Berliner Vorlesungen heraus sind die schon genannten übersetzungen aus dem spanischen entstanden, die, wenn sie auch den anfänglich geplanten umfang nicht erreicht haben, dennoch bahnbrechend gewirkt und die ganze zeitgenössische und folgende generation mit einer fülle von anregungen durchdrungen haben. In erster linie handelt es sich hierbei um das „Spanische Theater“, welches Schlegel gemeinsam mit Tieck herauszugeben dachte. Es sollte, „den Beifall des Publikums vorausgesetzt“, neben einer anzahl von stücken des Calderon „nach und nach auch das Vorzüglichste von Cervantes, einige auserlesene Stücke von Lope, Moreto und andern“ bringen.[2]) Das hauptbemühen sollte jedoch auf Calderon gerichtet bleiben, dessen „Stücke nie mit denen von Andern in einem Bande“ zusammengestellt werden sollten.[3]) In diesem zusammenhange dürfte vielleicht der plan einer Numancia-übersetzung aufgetaucht sein, von der ein bruchstück vorliegt.[4]) Das stück sollte, zusammen mit einem andern gleichfalls in fragmentarischer form vorliegenden drama, den „Amazonen“, wohl einen besondern band des „Spanischen Theaters“ füllen. Möglich ist es auch, daß das fragment der ersten szene dieses stückes zum vortrage in den vorlesungen bestimmt war, um eine vorstellung von diesem von Schlegel so enthusiastisch gepriesenen drama zu geben. Die übersetzung dürfte, sofern sie nicht in die zeit des Cervantesprojektes fällt,[5]) also in das jahr 1799 oder

[1]) S. 11.

[2]) Im aufsatz „Über das Spanische Theater“.

[3]) Ebenda. Ähnlich äußert er sich in einem briefe an Tieck, Holtei III, 275. Vgl. auch Goethe und die Romantik I, 138.

[4]) Aus dem nachlaß Schlegels herausgegeben von Böcking, Spanisches Theater I.

[5]) Vgl. s. 9.

1800, aus dem jahre 1802 oder 1803 stammen.[1]) Daneben besitzen wir noch aus dem jahre 1803 den anfang eines anscheinend der vorcalderonischen zeit angehörenden dramas, „Die Amazonen“ betitelt, von einem unbekannten verfasser. Woher Schlegel das drama kannte und welcher sammlung er es entnommen hat, habe ich nicht ermitteln können. Vielleicht war er durch Tieck, der das stück auch gekannt zu haben scheint,[2]) darauf aufmerksam gemacht worden.[3])

In der folge blieb das unternehmen einzig und allein auf Calderon beschränkt, und der untertitel der sammlung „Schauspiele von Don Pedro Calderon de la Barca“ kam damit zu seinem rechte.

Der erste plan einer Calderon-übersetzung fällt schon in den anfang des jahres 1800, in die zeit, als Schlegel durch Tiecks vermittelung Calderon znm ersten male kennen lernte. Er faßte damals den plan, „La devoción de la cruz“, welches ihm die bekanntschaft mit Calderon vermittelt hatte, einer bearbeitung zu unterziehen.[4]) Später kam er hiervon ganz ab, da er einsah, „daß die ganze Ausführung bis in die Feinheiten der Form mit der bestimmtesten Notwendigkeit dastehe“, und er ebensowenig daran denken könne, etwas von Calderon zu bearbeiten als von Shakespeare. Im sommer 1800 ruhten Schlegels spanische studien infolge des unruhigen

---

[1]) Münnig verlegt sie (s. 10) in das jahr 1801, weil Schlegel sich in diesem jahr ein exemplar der Numancia von Fiorillo aus Göttingen senden ließ (vgl. Waitz II, 115. 122; Er. Schmidt II, 184). Dann konnte das stück aber nicht zur aufnahme ins „Spanische Theater“ bestimmt sein, da dieses projekt erst 1802 entstand. Stammt die übersetzung also nicht aus dem jahre 1802 oder 1803, so stammt sie aus dem jahre 1800; das jahr 1801 kommt nicht in betracht, da das Cervantesprojekt ende 1800 begraben war. Vgl. auch s. 9.

[2]) Vgl. Holtei III, 276. Auch Friedrich war äußerst neugierig auf die „Amazonen“, vgl. Walzel s. 507.

[3]) Von „Las Amazonas“ betitelten spanischen dramen nennt Barreira y Leirado zwei, eins von Antonio de Solis, welches dem von Schlegel übersetzten jedoch nicht entspricht, das andere von Lope, das aber nicht mehr vorhanden zu sein scheint (sofern es nicht den „Mugeres sin hombres“ entspricht), vgl. Schack II, 608. Das in Bd. IX der „Com. nuevas de los mejores Ingenios de España“, Madrid 1653, enthaltene stück„ Las Amazonas“ ohne angabe des verfassers ist das von Antonio de Solis.

[4]) Goethe und die Romantik I, 138.

lebens, das er zu führen gezwungen war. Erst im darauffolgenden jahre scheint er ernstlich an das studium Calderons herangegangen zu sein. Der höhepunkt seiner Calderonstudien fällt in den sommer und herbst 1802,[1]) wo er den plan einer seiner Shakespeare-übersetzung parallel laufenden Calderon-übersetzung und, im weiteren umfange, eines „Spanischen Theaters" faßte.[2])

Als erstes Stück übersetzte er „La devoción de la cruz". Daran schloß sich „El mayor encanto amor", und erst an dritter stelle folgte „La banda y la flor". Münnig sucht zwar mittels einer haltlosen kombination zu beweisen, daß Schlegel zuerst das dritte stück des ersten bandes, „La banda y la flor", übersetzt habe;[3]) doch erweist sich dies, erwägt man die einzelnen umstände, als gänzlich unrichtig. In der ankündigung des zweiten kursus seiner Vorlesungen[4]) bemerkt er, daß er schon zwei schauspiele des großen spanischen dichters Calderon beinahe fertig übersetzt habe, und fast gleichzeitig schreibt er an Tieck, daß er von „El mayor encanto amor" schon den anfang übersetzt habe und jetzt, nach beendigung der „Devoción de la cruz", wieder „mit Eifer" an das andere stück gehen werde; er hoffe, ihm bald beides zusammen mitteilen zu können.[5]) Nach der ersten angabe hat also Schlegel „beinahe zwei Stücke" beendet, nach der andern vom zweiten stück nur den anfang übersetzt, hofft jedoch, auch dieses bald zu beenden. Wegen der geringen abweichung dieser angaben, die im falle der sehr wahrscheinlich etwas späteren abfassung der „Ankündigung" leicht erklärlich ist, stößt Münnig, unter zurechtstutzung der angaben für ihre zwecke, die natürliche reihenfolge um, wie sie im ersten bande des „Spanischen Theaters", entsprechend der aufeinanderfolge der übersetzungen, vorliegt. Auch andere gründe sprechen gegen ihre annahme. In der umfangreichen briefliteratur jener tage ist immer nur von „La devoción de la cruz" und „El mayor encanto amor" als den zuerst übersetzten stücken die rede.

[1]) Vgl. Holtei III, 276.

[2]) Hierüber vgl. besonders Wilhelms brief an Tieck vom 20. september 1802, Holtei III, 275 f.

[3]) S. 13. [4]) Abgedruckt bei Minor II.

[5]) Holtei III, 275. Vgl. auch Goethe und die Romantik I, 137.

So schreibt Schlegel an Goethe, es sei ihm eine große aufmunterung gewesen, daß das erste von ihm gewählte stück einen so großen eindruck auf ihn gemacht habe, wie ihm Schelling mitgeteilt habe.[1]) Dieses erste von ihm gewählte stück ist, wie deutlich aus dem betreffenden briefe Schellings hervorgeht,[2]) „La devoción de la cruz".

Von dem dritten stücke, „La banda y la flor", nahm man nach seinem erscheinen kaum notiz. Schlegel selbst war von dem geringeren werte des stückes überzeugt. Doch da die zeit drängte, suchte er nicht lange unter den vorhandenen, zumal da die drei intrigenstücke nach seiner ansicht nicht den „schätzbarsten Teil des spanischen Theaters" bildeten. Ursprünglich war das dritte stück des ersten bandes Tieck zugedacht. „Es wäre der Mannigfaltigkeit wegen schön", schreibt er ihm am 20. september 1802, „wenn Du Lust hättest, ‚Las blancas manos no ofenden' vorzunehmen, damit wir auch ein eigentliches Intrigenstück mit modernen Sitten haben".[3]) Diesem Verlangen kam der allzeit etwas bequeme Tieck nicht nach, und so sah sich Schlegel selbst genötigt, ein intrigenstück zu übersetzen, wobei seine wahl auf das beträchtlich kürzere schauspiel „La banda y la flor" fiel. Aus der eile, mit welcher dieses stück nun übersetzt wurde, erklärt sich die geringere sorgfalt, die wir an der übersetzung bemerken. Im frühjahr 1803 lagen endlich alle drei stücke im manuskript vor, so daß der erste band noch zur ostermesse erscheinen konnte.

Um das große publikum hierauf aufmerksam zu machen und für das „Spanische Theater" einzunehmen, ließ Schlegel auf den rat seines bruders in dessen zeitschrift „Europa" den schon öfters genannten aufsatz „Über das spanische Theater" in briefform erscheinen. Wir erfahren hier von allerlei weitreichenden plänen, die ihn damals beschäftigten. So dachte er an eine „Kritische Geschichte des spanischen Theaters". Doch kam ihm die unmöglichkeit einer derartigen arbeit in Deutschland, wo ihm nur die allernotwendigste

[1]) Goethe und die Romantik I, 139.
[2]) Plitt I, 454; vgl. auch Goethe und die Romantik I, 138.
[3]) Holtei III, 276.

literatur zur verfügung stand, allmählich zu bewußtsein, und fünf jahre später gesteht er in den Wiener Vorlesungen, daß „eine genaue und vollständig kritische Geschichte des spanischen Theaters“ nur in Spanien selbst ausgearbeitet werden könne.[1]) Erwies sich dieser plan, wenigstens damals, als undurchführbar, so ist es andererseits sehr zu bedauern, daß es Schlegel unterlassen hat, die am schlusse seines Europaaufsatzes angekündigte charakteristik der drei ersten von ihm übersetzten Stücke Calderons zu geben.[2])

Der Europaaufsatz ging später mit teilweise erheblichen änderungen in die Wiener Vorlesungen über und läßt infolgedessen weitgehende rückschlüsse auf den umfang der spanischen studien Schlegels in der zwischenzeit zu. Wir sehen, um das resultat gleich vorwegzunehmen, daß seine kenntnisse, wenn wir von seinem vergötterten Calderon absehen, in den jahren des zusammenlebens mit frau von Staël keinen wesentlichen zuwachs erfahren haben. Eine analyse des ganzen erübrigt sich, da der aufsatz in den Wiener Vorlesungen wiederkehrt und in diesem zusammenhange berücksichtigung finden wird. Hier soll nur auf eine reihe charakteristischer hauptunterschiede hingewiesen werden.

In die augen fällt zunächst rein äußerlich die größere länge des 35. kapitels der Wiener Vorlesungen, die, abgesehen von dem exkurs über die ältere spanische poesie, fast ausschließlich Calderon zustatten kommt. Der ganze aufsatz hat im rahmen der Vorlesungen eine rundere fassung erhalten. Die urteile haben eine abgeklärtere form angenommen, und das überschwängliche pathos des aufsatzes hat einer tieferen einsicht platz gemacht. Der wilde Calderontaumel der Berliner jahre ist einer wohltuenden ernüchterung gewichen. Der passus von „auch nicht einer verwahrlosten Zeile“, die aus seiner feder geflossen sei, und von der unersättlichkeit, die einen bei der lektüre erfasse, so daß man hundert stücke immer noch wenig finde, ist gestrichen. An stelle der über-

[1]) Bö VI, 378. Schack hat vierzig jahre später, allerdings unter erleichterten bedingungen, Schlegels plan „einer kritischen Geschichte des spanischen Theaters“ in die tat umgesetzt.

[2]) Auch Friedrichs mahnung (Walzel nr. 186, s. 521) vermochte ihn nicht dazu zu bewegen.

schwänglich gehaltenenen urteile, die nur geeignet waren, die erwartungen, die man an die rhetorischen lobpreisungen Calderons knüpfte, zu enttäuschen, ist ein liebevolles eingehen auf den geist seiner werke, vor allem eine die lobreden rechtfertigende charakteristik seiner dichtungen getreten.

Ein weiterer vorzug des kapitels der Vorlesungen besteht in der übersichtlicheren anordnung und schärferen scheidung der perioden des spanischen theaters. Erst die Wiener Vorlesungen bringen die deutliche scheidung der spanischen bühne in drei bildungsepochen. Über Cervantes enthalten sie nichts neues, wenn man von den wenigen die Numancia charakterisierenden worten absieht. Auch dieses einst so hoch gepriesene drama hat etwas von seinem nimbus hergeben müssen. War sie ihm 1803 noch „eine fast einzige Erscheinung in der ganzen Geschichte der neueren Poesie", so begnügte er sich jetzt, sie eine „merkwürdige Erscheinung" zu nennen.

Auch die mageren ausführungen über Lope zeigen weder änderungen noch erweiterungen. Erst Calderon gab ihm hierzu anlaß. An der darstellung Calderons gemessen zeigt sich der erhebliche fortschritt in der kenntnis dieses dichters seit dem frühjahre 1803. Der Europaaufsatz war in bezug auf Calderon, namentlich angesichts der pomphaften ankündigung, mehr als kärglich zu nennen. Er bestand in der hauptsache aus einigen bibliographischen und biographischen mit redefloskeln umsäumten angaben, aus einem Calderon in den himmel erhebenden phrasengemisch, die nur die eigene unkenntnis verrieten. Demgegenüber zeigen die Wiener Vorlesungen ein genaueres eingehen auf den eigentümlichen geist der Calderonschen schauspiele, wie sich in der charakteristik der sittenstücke und religiösen dramen zeigt. Eingeschaltet hat Schlegel in die darstellung Calderons einen literarhistorischen exkurs über die anfänge der spanischen poesie und ihren eigentümlichen charakter, der im Europaaufsatze gänzlich fehlt. Der schluß fällt ganz auseinander und verrät den zweck des Europaaufsatzes als einer ankündigung seiner übersetzung, während die Wiener Vorlesungen statt dessen einen blick auf das nachcalderonische, unter französisch-klassizistischem einflusse stehende spanische theater werfen.

Die lücken in der kenntnis Calderons, die dieser aufsatz aufwies, auszufüllen, war das bestreben Schlegels im letzten jahre seines Berliner aufenthalts. Wie im sommer 1802, so stand auch 1803 das studium des spanischen, dem sich das portugiesiche noch hinzugesellte, im vordergrunde seiner tätigkeit. Er konnte bisher mit befriedigung auf das ergebnis seiner studien zurückblicken. Der erste band des „Spanischen Theaters“ und der gleichnamige aufsatz waren, wenn sie auch erst 1803 erschienen, im wesentlichen die frucht des jahres 1802. Für 1803 plante Schlegel den zweiten band des „Spanischen Theaters“ [1]) und die „Blumensträuße der italienischen, spanischen und portugiesischen Sprache“. Während sich die arbeit am „Spanischen Theater“ noch eine reihe von jahren hinauszog, lagen die „Blumensträuße“ michaelis 1803 im druck vor. Zwar wird gewöhnlich als erscheinungsjahr 1804 angegeben;[2]) doch hatte Goethe schon am 17. september 1803 ein gedrucktes exemplar in händen.[3]) Auf diesen zeitpunkt deutet auch ihre bestimmung, den vortrag der in der ankündigung des zweiten kursus vorgesehenen „Proben von ausländischen Gedichten in eigenen poetischen Nachbildungen“ zu ersetzen.[4]) Immerhin ist es möglich, daß das Buch erst 1804 im buchhandel erschien.

Die erste ankündigung dieses „Taschenbuches“, wie Schlegel die „Blumensträuße“ in briefen gewöhnlich nennt, finden wir in einem briefe an Schelling[5]) aus dem jahre 1802, wo er ihm ankündigt, er werde diesen winter für seine Vorlesungen noch „allerlei poetische stücke aus dem Petrarca, Guarini, Cervantes usw. übersetzen“. Da Schlegel damals durch den ersten band des „Spanischen Theaters“ stark in anspruch genommen war, dürfte die hauptarbeit im sommer 1803 erfolgt sein.

Im verhältnis zu den zahlreichen proben aus italienischen dichtern sind die spanischen und portugiesischen übersetzungen

---

[1]) Vgl. Plitt I, 459.

[2]) Auch Böcking gibt im verzeichnis der Schlegelschen werke 1804 als erscheinungsjahr an.

[3]) Vgl. Goethe und die Romantik I, 150, und Aus Schleiermachers Leben III, 368.

[4]) Minor III, 11.

[5]) Plitt I, 419.

zu gering bemessen. Schlegel selbst fühlte dieses mißverhältnis. Nach seinem eigenen geständnis[1]) hätte er den Spaniern und Portugiesen gern mehr raum eingeräumt. Allein der mangel an büchern, die schwierigkeit, sie zu beschaffen, und nicht zuletzt der infolge der starken berücksichtigung der italienischen dichter entstandene mangel an raum nötigten ihn zu dieser beschränkung. Friedrich hätte ihn gern mit beiträgen unterstützt.[2]) Von Paris aus bietet er ihm stanzen aus dem Persiles an, und, falls das „Taschenbuch" erst zu neujahr anstatt michaelis erscheinen sollte, auch „Beiträge aus solchen Dichtern und Sammlungen", die er selbst nicht beschaffen könne. Wohl infolge des früheren erscheinens der „Blumensträuße" ging Schlegel auf dieses angebot nicht ein. Ursprünglich dachte er auch canzonen und romanzen beizugeben. Darauf deutet die bitte an Tieck, unter Humboldts und Burgdorfs spanischen büchern umschau „nach alten Cancioneros, Romanceros oder alten Canciones und anderen Sammlungen" zu halten und sie ihm für sein „Taschenbuch" zukommen zu lassen.[3])

Die Arbeit am „Spanischen Theater" hatte währenddessen geruht. Nach beendigung der „Blumensträuße" nahm er sie sofort wieder auf,[4]) so daß schon um die jahreswende 1803—1804 das erste stück des zweiten bandes, „El principe constante", fertig vorlag.[5]) Das zweite stück, „La puente de Mantible", sollte er vorläufig nicht zum abschluß bringen. Mitte märz arbeitete er noch daran und klagt Tieck, daß er das dritte stück, wohl „Los cabellos de Absalón", noch nicht in angriff genommen habe.[6])

Die mit so großer begeisterung begonnene arbeit geriet ins stocken durch seine bekanntschaft mit frau von Staël. Im frühjahr 1804 verließ Schlegel in ihrem gefolge Berlin, um fortan an ihrer seite ein zwar sorgenloses, seiner schaffenskraft und geistigen tätigkeit jedoch durchaus nicht förderliches dasein zu führen. Anfänglich plante er die herausgabe des zweiten bandes für 1806.[7]) Doch von jahr zu jahr schob

[1]) Goethe und die Romantik I, 150.
[2]) Walzel s. 518.
[3]) Holtei III, 286.
[4]) Goethe und die Romantik I, 160.
[5]) Ebenda s. 171.
[6]) Holtei III, 293.
[7]) Ebenda s. 75, Schlegel an Sophie Bernhardi.

er das erscheinen heraus. Wie lästig ihm die noch zu leistende übersetzungsarbeit allmählich wurde, geht aus einem briefe an Fouqué, einen seiner Berliner schüler, hervor.[1]) Er klagt darin über die fortwährenden abhaltungen von jeder anhaltenden tätigkeit, so daß er die versprochenen bände von Shakespeare und Calderon immer noch nicht fertig habe. Der gedanke an diese arbeit lasse ihn nicht mit ungeteiltem geist andere pläne ausbilden. Doch hoffe er, im laufe des jahres damit fertig zu werden. Auch mußte er bei der wiederaufnahme seiner übersetzungsarbeit die bittere erfahrung machen, daß ihm die einstige routine nicht mehr zur verfügung stand. „Das poetische Übersetzen", sagt er in dem schon zitierten briefe an Fouqué, „ist eine Kunst, die man schwer lernt, und äußerst leicht verlernt; wenn man nicht beständig in das Joch eingezwängt ist, weiß man es nicht mehr zu tragen."

Erst die Wiener Vorlesungen im frühjahr 1808 scheinen ihm Calderon wieder näher gebracht und an seine alte schuld gemahnt zu haben. So erschien 1809 endlich der zweite und letzte band des „Spanischen Theaters". Anstatt der geplanten drei stücke enthielt er nur zwei, den „Standhaften Prinzen" und „Die Brücke von Mantible", zu der er den letzten akt noch kurz vorher übersetzt hatte.[2]) Als drittes stück wollte er wohl „Los cabellos de Absalón" hinzufügen, von dem nur ein bruchstück vorliegt.[3]) Auch die übersetzung der „Aurora en Copacavana" hatte er eine zeitlang im auge,[4]) ohne jedoch ernstlich die übersetzung in angriff zu nehmen. Übrigens hielt er anfänglich mit dem zweiten bande seine tätigkeit als übersetzer Calderons nicht für abgeschlossen. Allerdings solange er in diensten der frau von Staël stand, war schwerlich an eine weiterführung zu denken. „Wäre ich in Ihrer Nähe", schreibt er noch 1811 an Goethe,[5]) „so würde ich mir eine Freude daraus machen, irgend ein Stück von Calderon, welches Sie der deutschen Bühne angemessen halten, zu diesen Zwecke zu übersetzen." Im grunde genommen hatte er jedoch „das

[1]) Bö VIII, 154, brief an Fouqué vom 21. märz 1806.
[2]) Goethe und die Romantik I, 175.
[3]) Abgedruckt in Böckings „Spanischem Theater", I.
[4]) Goethe und die Romantik I, 175.
[5]) Ebenda s. 175.

poetische Übersetzen von Herzen satt".[1]) Er schilt es „ein undankbares Handwerk", wobei man immerfort durch „das Gefühl unvermeidlicher Unvollkommenheit" gequält werde.[2])

Schon die folgenden jahre überhoben Schlegel dieser weiteren arbeit. Zwar waren es, wenn wir von Fouqué absehen, nicht seine persönlichen schüler, nicht jener kreis von jüngern, die sich in der zeit seiner Berliner Vorlesungen um ihn geschart hatten,[3]) die sein werk fortsetzten. Doch auch sie waren von gleichen absichten erfüllt und suchten in seinem sinne weiterzuarbeiten, allen voran Gries und von der Malsburg, denen dann im weiteren abstande Bärmann, Spazier u. a. folgten.

Es ist zum schlusse noch der Wiener Vorlesungen zu gedenken, die den abschluß der Schlegelschen tätigkeit auf dem gebiete der spanischen literatur bilden. Wenngleich nur ein verhältnismäßig geringer teil des werkes der spanischen bühne gewidmet ist, so gelten vom ganzen doch die worte von Menendez y Pelayo: *„Esta obra, aunque no habla directamente de Calderón más que en las últimas páginas, está consagrada del todo á su enaltecimiento. Todas las lecciones no son más que preparación para el elogio del gran poeta castellano"*,[4]) und, dürfen wir hinzufügen, *de la poesia castellana.* Schlegel war sich des widerspruches, der in dem ständigen „enaltecimiento" Calderons und des spanischen theaters und der schließlichen verhältnismäßig knappen darbietung lag, wohl bewußt. Im vorwort zur zweiten auflage seiner vorlesungen erkennt er „die ungleiche Ausführlichkeit in der Behandlung der verschiedenen Teile" an. „Teils Mangel an Muße, teils die Grenzen des diesem Werke einmal bestimmten Raumes" hätten ihn gehindert, das spanische theater seiner wichtigkeit entsprechend abzuhandeln.

Abgesehen von der im 25. kapitel vorgenommenen zusammenstellung des englischen und spanischen theaters ist nur das 35. kapitel noch der spanischen bühne gewidmet. In der hauptsache auf den schon eingehend geschilderten Europa-

[1]) Campe s. 94.
[2]) Goethe und die Romantik I, 175.
[3]) Vgl. Holtei I, 104, Fouqué an Schlegel; III, 293 Schlegel an Tieck.
[4]) Calderon y su teatro s. 31.

aufsatz zurückgehend, bringt es als frucht seiner seitherigen studien eine vertiefung Calderons und einen exkurs über die ältere spanische poesie.

Nach den Wiener Vorlesungen tritt auch sein einstiger lieblingsdichter Calderon, für den sein interesse nach 1804 immerhin noch nicht ganz erloschen war, in den hintergrund. Neben seine vielseitigen literarischen neigungen traten politische aspirationen, die jene zeitweise sogar zu verdrängen drohten. Nach dem tode der frau von Staël schwand das interesse für seine romantischen jugendideale vollends. Es scheint ganz erloschen. Gries' Calderon-übersetzung, die dieser ihm 1829 übersandte,[1]) nötigte ihm kein anerkennendes wort ab.[2]) Jede innere anteilnahme an den durch sein spanisches „Abenteuer" hervorgerufenen bestrebungen war dahin. Der europäischen literatur hatte er den rücken gekehrt; das indische abenteuer nahm ihn gänzlich gefangen und ließ ihn zeitlebens nicht mehr los.

---

[1]) Vgl. Holtei I, 216, Gries an Tieck.

[2]) Er hatte sie nicht einmal gelesen. Vgl. briefwechsel zwischen Wilhelm v. Humboldt und August Wilhelm v. Schlegel, herausgegeben von Leitzmann, Halle 1908, s. 175.

2. Kapitel.

August Wilhelm Schlegels Kenntnis und Kritik der spanischen Literatur.

Eine erschöpfende darlegung der kenntnis und kritik der spanischen literatur durch Schlegel stößt bei dem fehlen einer einheitlichen gesamtbetrachtung und den zahlreichen zerstreuten einzelurteilen auf mancherlei schwierigkeiten. Eine zusammenhängende darstellung besitzen wir nur über das spanische Theater in den Wiener Vorlesungen und dem zugrunde liegenden Europaaufsatze. Jene enthalten daneben außer einer gegenüberstellung der englischen und spanischen bühne[1]) eine reihe von einzelbemerkungen und einzelurteilen, die zur ergänzung des gesamturteils wesentlich beitragen. Die Berliner Vorlesungen zeigen uns seine kenntnis und auffassung der spanischen epik und bieten uns in den skizzen einen weiteren beitrag zur feststellung seiner kenntnisse in der spanischen literatur. Schließlich finden sich auch in briefen und rezensionen eine reihe von urteilen, so vor allem in der kritik der Tieckschen übersetzung eine eingehende würdigung des Don Quijote. Aus diesen heterogenen elementen ein zusammenhängendes ganze unter vermeidung alles mosaikartigen zu gestalten, daneben aber die einheitliche darstellung der spanischen bühne in den Wiener Vorlesungen nicht auseinanderzureißen, läßt sich nur durch eine gattungsweise betrachtung erreichen. Zuvor einige worte über das verhältnis der Schlegelschen kritik zu der seiner vorgänger.

[1]) W. V., kapitel 25. Ich zitiere die vorlesungen nach der Böckingschen ausgabe von Schlegels werken, Bö V. VI.

Der mangel an autoritätsglauben, an achtung vor überkommenen urteilen und ansichten, der Schlegels literarisches leben und schaffen beherrscht, zeigt sich auch in seiner stellungnahme zur spanischen literatur. Mit einer gewissen selbstüberhebung zitiert er in den Wiener Vorlesungen Blankenburgs und Bouterweks arbeiten über spanische literatur, hält ihre notizen zwar für nutzbar, verfehlt aber nicht darauf hinzuweisen, daß er „in den Urteilen über den poetischen Wert und in der ganzen Ansicht“ wesentlich von ihnen abweiche.[1]) Dieze, dessen anmerkungen und zusätze zu Velazquez' „Orígenes de la poesía castellana“ nicht jene geringschätzige behandlung verdienen, die ihnen gemeinhin zuteil wird, würdigt er gar keiner erwähnung, obwohl dessen anmerkungen zu Calderon ihm manchen fingerzeig zu seiner richtigen einschätzung hätten geben können. Auch Blankenburg und Bouterwek stehen Schlegels ansichten nicht so fern, wie man nach seinen worten annehmen möchte. Wie später bei den romantikern, so zeigen sich auch schon bei Blankenburg ansätze zu einer überschätzung Calderons auf kosten Lopes. Direkt ungerechtfertigt erscheint Schlegels stellungnahme zu der verdienstvollen „Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit“ Bouterweks.

Das verhältnis beider männer erscheint frühzeitig, bald nach der Göttinger frühzeit, getrübt.[2]) Später steigerte es sich zu offenkundiger feindschaft, die bis an ihr lebensende währte.[3]) Schlegels kritische bemerkungen über Bouterweks arbeiten grenzen vielfach ans gehässige. Seine „Geschichte der Poesie und Beredsamkeit“ hat er entweder geflissentlich ignoriert oder erbarmungslos kritisiert. Seine beurteilung der Divina Comedia trägt ihm seitens Schlegels den titel eines „Repräsentanten der Plattheit uud Unnatur seiner Zeitgenossen“ ein.[4]) Dabei war Bouterwek im grunde genommen

---

[1]) Bö VI, 377.

[2]) Anfänglich scheinen beide nach der Göttinger zeit noch korrespondiert zu haben, vgl. Walzel s. 10. Noch gespannter war das verhältnis Friedrich Schlegels zu Bouterwek, vgl. Walzel s. 7. 44 und 48.

[3]) Vgl. Holtei III, 37, brief Müllers an Tieck aus dem jahre 1821.

[4]) Göttingen 1791. Vgl. auch die ausführliche rezension der Göttinger Gel. Anz. von 1790, s. 1778f.

selbst romantiker, wenn er auch nicht zum Schlegelschen kreise gehörte. Seine jugendarbeit, „Fragmente vom griechischen und modernen Genius“, brachte schon anklänge an die unterscheidung zwischen objektiver und interessanter poesie, wie wir sie später bei Friedrich Schlegel in seiner gegenüberstellung der alten und neuen literatur finden. Auch in seinen späteren rein wissenschaftlichen arbeiten zeigt er sich von romantischen ideen beherrscht, und es ist erstaunlich, wie oft Bouterwek und Schlegel in ihren urteilen übereinstimmen, nicht nur in der einschätzung des spanischen nationalen dramas und Calderons, sondern auch in einzelfällen, wie der beurteilung der Numancia des Cervantes. Allerdings hat, worauf später noch hingewiesen werden wird, Bouterwek in vereinzelten fällen Schlegel als grundlage für seine ausführungen benutzt

Schlegels interesse galt neben Cervantes vornehmlich dem spanischen nationaldrama des 16. und 17. jahrhunderts. Der älteren romanzendichtung, an der sein bruder Friedrich so lebhaft anteil nahm, hat er nie ein tieferes interesse entgegengebracht, und von der lyrik eines Boscán, Garcilaso de la Vega, Herrera lassen sich kaum spuren einer kenntnis nachweisen. Über das ältere spanische theater wie auch die ganze ältere literatur hat er sich nirgends eingehend geäußert. Was wir von ihm über die spanische poesie bis zum auftreten des Cervantes erfahren, sind in der hauptsache allgemein gehaltene übersichten über die grundlagen und den charakter der spanischen poesie, besonders der romanzen. Daneben haben nur die ritterromane in den Berliner Vorlesungen eine eingehende berücksichtigung, nach den skizzen zu urteilen, erfahren.

Über den charakter der spanischen sprache hat er sich verschiedentlich geäußert.[1]) Er hebt ihre verwandtschaft mit der italienischen hervor, findet sie jedoch sonorer, würdevoller und majestätischer und lobt ihre reinheit, die auch „in der hingebensten Vertraulichkeit noch zierlich“ bleibe.[2]) Weniger sanft als das italienische wegen der kehllaute und

---

[1]) B. V. I, 306; W. V., Bö VI, 389. 64—65.
[2]) B. V. I, 306.

häufigen konsonantischen endungen, tönt sie ihm doch sonorer, und er glaubt noch aus ihr „die rauhe Kraft und Treuherzigkeit der Goten“ herauszuhören.[1]) Mit seinen zeitgenossen nimmt Schlegel noch einen weitgehenden arabischen einfluß auf sprache und schrifttum an. Durch einmischung des ganz „heterogenen Arabischen“ hat ihm das spanische ein wunderbares phantastisches aussehen erhalten, und ebenso ist ihm auch die neigung der spanischen poesie zu kühnen bildern und spielen des witzes eine folge orientalischen einflusses.[2]) In der verbindung germanischen ernstes in gefühlen „mit dem lieblichen Anhauch des Südens und dem blendenden Pomp des Orients“ sieht er ihren eigentümlich berückenden reiz.[3])

Schlegel ist in der frage des arabischen einflusses sichtlich durch den gelehrten Spanier Andrés beeinflußt, der in seinem Werke „Dell' origine, de' progressi e dello stato attuale d' ogni letteratura“ in weitgehendem maße arabische beeinflussung annahm.[4]) Nur für das „Poema del Cid“ lehnt er jegliche arabische einwirkung ab. *„Il n'entre pas dans mon sujet“*, sagt er in seinen „Observations sur la langue et la littérature provençales“ mit bezug auf Andrés' bemühungen, *„de réfuter en détail ce qu'il dit là-dessus. Je remarquerai seulement qu'il n'y a rien d'aussi anti-arabe que le plus ancien poème espagnol, eclui du Cid: c'est une épopée toute chrétienne et chevaleresque“*.[5])

Anders stellt sich Schlegel zu den spanischen romanzen,[6]) die er für halb arabischen ursprungs hält. Im gegensatz zu Herder, der in ihnen den ursprung aller europäischen romanzen sieht, räumt er ihnen eine sonderstellung ein. Wie er zwischen den romanzen der Engländer, Schotten, Dänen und Deutschen eine große ähnlichkeit zu entdecken glaubt,

---

[1]) W. V., Bö VI, 389. [2]) Ebenda s. 65. [3]) Ebenda.

[4]) Parma 1783—1797, 7 bände. Im „Katalog der von Schlegel nachgelassenen Büchersammlung“ findet es sich unter nr. 874.

[5]) Oeuvres II, 203. Schlegel benutzte für sein studium des „Poema del Cid“ die ausgabe des Tomas Antonio Sanchez in der Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV, bd. 1, Madrid 1779 (nr. 971 des kataloges). Ähnlich wie Schlegel urteilt auch Ticknor (I, 19) über das „Poema del Cid“: „Es hat in seiner Sprache nur sehr wenige Spuren arabischen Einflusses, in seiner Bildersprache oder Erdichtungen aber gar keine.“

[6]) Vgl. auch Vorl. über Phil. Kunstl., s. 221 f.

so in den spanischen eine verwandtschaft mit der arabischen poesie. Die kritik hat diese „orientalische Ader“ in den spanischen romanzen längst als unberechtigt abgewiesen.[1]) Sie hat diese „Bruchstücke verwitterter, zersungener Epen“, wie Morf sie nennt, als urdichtungen des spanischen nationalgeistes erkannt, an denen *„nada de arabe, nada de oriental se percibe“*.[2])

Auch Schlegels ansicht über das alter der spanischen romanzen hält gegenüber der modernen kritik nicht stand. Im gegensatz zu Herder, der sie für die ältesten aller europäischen romanzen erklärt, setzt er ihren ursprung erst an das ende des 15. jahrhunderts.[3]) *„La romance espagnole“*, „sagt er in den schon zitierten „Observations“, *„est en effet une imitation des chants du peuple maure; mais elle est comparativement bien moderne; son origine ne remonte peut-être guère au delà de la conquête du royaume de Grenade“*.[4]) Schon Diez hat in seiner rezension der Deppingschen romanzensammlung auf die unrichtigkeit der Schlegelschen behauptung hingewiesen.[5]) Mit Depping setzt er sie erheblich früher an, an den anfang des 13. jahrhunderts, während Ferdinand Wolf sie noch früher zwischen das zehnte und zwölfte jahrhundert verlegt.[6])

Über das verhältnis der romanze zum lied, über die eigenart dieser beiden „Grundformen“ der spanischen poesie äußert sich Schlegel in dem literarhistorischen exkurs des 35. kapitels der Wiener Vorlesungen. Seine ausführungen gehen größtenteils auf die nachrichten zurück, die Friedrich Schlegel 1803 in der „Europa“ über italienische, spanische und portugiesische dichtkunst gab.[7]) Beide legen besonderen nachdruck auf das

---

[1]) Vgl. Ticknor I, 91 f. Schon Blankenburg protestierte in seinen 1796 erschienenen „Zusätzen“ (II, 570) gegen den durch die schuld spanischer, italienischer und französischer gelehrten großgezogenen „pseudo-orientalismus“.

[2]) Duran. [3]) B. V. III, 163. [4]) Oeuvres II, 203.

[5]) In den „Heidelberger Jahrbüchern“, abgedruckt in den „Kleinen Schriften“.

[6]) Studien s. 403.

[7]) „Beiträge zur Geschichte der neueren Poesie und Nachrichten von provenzalischen Manuskripten“, 1803, mit geändertem titel in bd. 10 seiner werke übernommen.

musikalische element in den romanzen und liedern. Die akkorde der guitarre glaubt Schlegel in diese ursprünglichen nationalweisen „einklingen“ zu hören.

Über ritterromane äußert sich Schlegel im dritten kursus seiner Berliner Vorlesungen.[1]) Nachdem er hier zunächst in längeren geistvollen ausführungen das mittelalter in seiner bedeutung für die romantik nach allen seiten gewürdigt hat, geht er zu der „heroischen mythologie“ des mittelalters über, in welcher sich der romantische geist am unmittelbarsten abspiegelt. Er unterscheidet vier zyklen, die er folgendermaßen gruppiert: deutscher, keltischer, karolingischer sagenkreis und die spanischen ritterromane. Zu letzteren bemerkt er: „diese sind ganz ohne historisches Fundament, welches alle die vorhergehenden haben, und am spätesten entstanden, wiewohl sie ihre Geschichten in der Zeit am weitesten zurückschieben“. Während von den beiden ersten zyklen eine ausführliche darstellung vorliegt, sind von den beiden letzten nur skizzen vorhanden, allerdings ausführlich gehaltene. In seinen urteilen über die spanischen ritterromane stützt er sich im wesentlichen auf die angaben, die Cervantes im 6. kapitel des Don Quijote macht. Daneben wird er, zur ergänzung des stoffes, Blankenburg oder Eichhorn zu rate gezogen haben. Der gang des vortrages war, nach den skizzen zu urteilen, kurz folgender:

Ausgehend von den vorstellungen, die der leser durch Cervantes und seinen Don Quijote von den ritterromanen erhält, gab er zunächst eine schilderung des bekannten gerichts, welches der pfarrer dort über sie abhält. Seinen weiteren ausführungen legte er die hier sich findende reihenfolge in den einzelnen angaben und urteilen zugrunde.

Mit dem Amadis von Gallien, dem vorbild aller folgenden ritterromane, begann er und erörterte zunächst die frage nach dem ursprung und der verfasserschaft dieses „*mejor de todos los libros de este genero*“, wie der pfarrer es nennt. Er kommt zu dem schluß, daß der roman „ohne Zweifel spanischen Ursprungs“ ist, da aus der tatsache, daß der held

[1]) B. V. III, 142 f.; vgl. auch Oeuvres II, 253; „De l'origine des romans de chevalerie“.

Franzose sei, nicht gefolgert werden dürfe, daß auch der autor Franzose sei.[1])

Auf die inhaltliche seite des romans übergehend, hebt er zunächst die „Zurückweisung der Dichtung über alle historischen Traditionen hinaus“ hervor. Vergleichsweise zitiert er den deutschen Theuerdank, der mit seinem der modernsten geschichte entnommenen stoffe jede weitere anknüpfung unmöglich machte und den „Tod der Ritterfabel“ bedeutete. Seine weiteren ausführungen führten ihn auf den zusammenhang des Amadisromans mit denen des bretonischen zyklus. Richtig weist er auf die spuren der nachahmung des Lancelot und Tristan hin. Den beschluß bildeten allgemeine bemerkungen über den charakter und den stil des werkes. Er lobt den „idyllischen Charakter, den naiven Ernst, die Nüchternheit der Fiktion“, glaubt aber nicht in der „moralischen Richtung die vorzüglichste“ dieses romans zu sehen.

Den übergang zu den zahllosen nachahmungen des Amadis bildete eine betrachtung über „das Bestimmende“ der ritterromane, die er „Spätlinge der Dichtung“ tauft. An stelle der „anfangs unvermeidlichen Nachahmung“ sei bald der entschluß zu erkennen, „rein heraus zu dichten“ und eine große kühnheit der erfindung sei für alle späteren erzeugnisse charakteristisch. Eine unersättliche phantasie hätte um so mehr in dem phantastisch wunderbaren geschwelgt, je weiter „die Blüte des Rittertums hinter den Dichtern“ zurücklag. Die nun folgende charakteristik baut sich in der beobachteten reihenfolge wie in der beurteilung auf dem 6. kapitel des Don Quijote auf.

An der von Montalvo herausgegebenen fortsetzung des Amadis, dem Esplandian, tadelt er die „prahlhafte Leerheit“. Er nennt dann mit Cervantes von den übrigen nachahmungen nur noch den Amadis von Grăcien. Die zahlreichen sonstigen fortsetzungen dieses schließlich zu vierundzwanzig bänden angeschwollenen romans wird er nur kurz gestreift haben. Auf eine flüchtige charakterisierung deuten die stichworte: „prahl-

[1]) Die frage der verfasserschaft und des ursprungs ist noch heute nicht befriedigend gelöst. Ticknor nimmt allerdings (I, 181) portugiesischen ursprung als erwiesen an. Vgl. dagegen Beer, s. 136.

hafter Pomp, Feierlichkeit, Gravität". Den beschluß seiner ausführungen bildeten „sonstige aus dem Kapitel des Don Quijote zu nennende Romane", wobei, wieder in übereinstimmung mit Cervantes, der „Palmerin von England" einer besonderen erwähnung gewürdigt wurde.

Schlegels kenntnis des spanischen ritterromans war also keine umfassende zu nennen. Sie fußte im wesentlichen nur auf den angaben des Cervantes im Don Quijote. Interessant ist die feststellung, wie hoch Schlegel die literarische kompetenz dieses dichters bewertete. Eine lobende erwähnung genügte, um ihm ein günstiges vorurteil von dem betreffenden werke zu erwecken, wie sich auch bei der behandlung des epos noch zeigen wird.

Von den ritterromanen führt eine gerade linie zum Don Quijote, und mit Cervantes hebt Schlegels eigentliches interesse für spanische literatur an, um späterhin, der zeit wie dem grade nach, im spanischen nationaldrama des Calderon seinen höhepunkt zu erreichen. Vorher sei noch kurz auf sein verhältnis zu den übrigen literarischen strömungen und erzeugnissen dieser glänzendsten periode der spanischen literatur hingewiesen.

Seine kenntnis dieser epoche ist nicht umfassend zu nennen. Vom älteren spanischen drama, welches trotz Bouterwek und Blankenburg noch ziemlich im dunkeln lag, war ihm nur die Celestina näher bekannt. Er nennt sie in den skizzen seiner Berliner Vorlesungen,[1]) wo er sich über sie geäußert haben wird. Auch einige aus ihr übersetzte liedchen deuten auf seine bekanntschaft mit dieser eigenartigen schöpfung des spanischen dramas.

Die großartige entwicklung, die die spanische lyrik unter italienischem einflusse erfuhr, ließ Schlegel kalt. Sein ganzes interesse an ihr bestand in der anteilnahme an dem durch einführung der italienischen poesie erzielten strophenreichtum. „Nun offenbarte sich's ganz", sagt er in den Wiener Vorlesungen,[2]) „was die kastilianische Mundart, die stolzeste Tochter der weltbeherrschenden lateinischen Sprache, an Würde, schöner Kühnheit und Bilderpracht zu leisten vermöchte". Seine vermutung, daß die provenzalische poesie

[1]) B. V. III, 252.
[2]) W. V., Bö VI, 389.

vielleicht schon vor der rückwirkung der italienischen literatur auf die spanische unmittelbaren einfluß gehabt habe, und die für einheimisch geltenden liederformen der Spanier und Portugiesen aus der provenzalischen abzuleiten seien,[1]) ist inzwischen erwiesen.[2]) Die hypothese des Andrés, der in seiner im nationalismus einseitig befangenen weise umgekehrt die provenzalische poesie als nachahmung der arabisch-spanischen darzustellen suchte, um dadurch seinem vaterlande den ruhm der hervorbringung der ersten trobadorpoesie zu sichern, verwirft schon Schlegel mit den worten: *„Dans tout ce que j'ai lu sur ce sujet, je n'ai pas vu l'ombre d'une preuve."* [3]) Die reiche lyrik eines Boscán, Garcilaso, Mendoza, Ponce de León, Herrera scheint er nicht gekannt zu haben. In seinen vorlesungen und sonstigen werken finden sich kaum ihre namen genannt. Garcilaso nennt er einmal in den skizzen der Berliner Vorlesungen.[4]) Boscáns und Garcilasos werke hatte ihm Friedrich, wohl für seine „Blumensträuße", von Paris aus senden wollen.[5]) Geldnot scheint ihn anfänglich daran gehindert zu haben. Erst im august 1803 sandte er ihm endlich den Garcilaso.[6])

Eher verständlich, als sein mangelndes interesse an der lyrik ist seine vernachlässigung der epik, die in ihrer chronikartigen beschaffenheit keine blüte in Spanien erlebt hat. Im abschnitt über die neuere epik in den Berliner Vorlesungen findet von spanischen epen nur die Araucana des Alonso de Ercilla y Zuñiga eingehendere berücksichtigung.[7]) Schlegels charakteristik dieser bekanntesten spanischen epopöe, die er, nach seinen äußerungen über reim und aufbau zu urteilen, eingehend studiert hat, steht im schroffen gegensatz zu dem abfälligen urteil Voltaires.[8]) Zwar tadelt auch er den fehler-

---

[1]) B. V. III, 169.

[2]) Vgl. Ticknor I, 348 anm. und seinen verweis auf Raynouard, Troubadours II, 248—254.

[3]) Oeuvres II, 198. [4]) B. V. II, 395. [5]) Walzel, s. 513.

[6]) Ebenda s. 519. In Wilhelms nachgelassener büchersammlung nr. 978: Obras de Garcilaso de la Vega, Madrid 1796.

[7]) B. V. II, 204.

[8]) Essai sur le poème épique, chap. 8. Beers bemerkung, daß Voltaire die Araucana den werken Homers, Virgils, Tassos und Miltons an die seite

haften aufbau des werkes, wie er sich in einzelnen episoden, in der vision der schlacht von St. Quentin beispielsweise, zeigt, sucht diesen fehler jedoch zu entschuldigen mit dem hinweis darauf, daß Ercilla keinen anspruch auf regelrechten bau für seine Araucana habe erheben wollen, da er zugleich „als Erzähler und als mithandelnde Person“ auftrete. Uneingeschränkt lobt er dagegen die voll und frei dahinströmende darstellung, „die ungeheure Realität“, sowohl in der schilderung der sitten der wilden als der szenen des krieges. „Das betäubende Getümmel derselben, der schnelle Wechsel von Sieg, Widerstand und Flucht ist unübertrefflich ausgedrückt, so daß ich die Araucana unter allen mir bekannten Gedichten das am meisten kriegerischste nennen möchte, selbst die Ilias nicht ausgenommen“, mit diesen worten schließt Schlegel sein urteil. Einen vergleich mit den zeitgenössischen italienischen epen, wie wir ihn bei Voltaire finden, vermeidet er. Sein urteil ist, wie bei den ritterromanen, wesentlich durch Cervantes beeinflußt, nicht nur bei der Araucana, sondern auch den übrigen epen, die Cervantes dieser an die seite stellt, der „Austriada“ des Juan Rufo Gutierrez und dem „Monserrate“ des Cristóbal de Virués. Das Lob des Cervantes, meint er, „muß gewiß ein sehr günstiges Vorurteil erwecken“. In wirklichkeit stellt namentlich die „Austriada“ ein nur mittelmäßiges epos dar. Eher verdient „El Monserrate“ das ihm von Cervantes gespendete lob.[1])

Von späteren gelehrten epen nennt Schlegel noch Lopes „Jerusalén conquistada“. Die geringschätzung, die er Lope gegenüber hegt, kommt auch bei dieser gelegenheit, wo sie allerdings in mancher hinsicht gerechtfertigt erscheint, zum

gestellt hätte, beruht auf einem irrtum. Voltaire lobt am ganzen epos nur die rede des Caciquen Colocolo, die er allerdings der rede Nestors im anfang der Iliade gleichstellt.

[1]) Cervantes, der alle drei epen in einem atem nennt, sagt von ihnen im 6. kapitel des Don Quijote: *„Todos esos tres libros son los mejores que en verso heróico en lengua castellana están escritos, y pueden competir con los más famosos de Italia. Guárdense como las más ricas prendas de poesía que tiene España.“* Bezüglich des „Monserrate“ vgl. Ticknor II, 112, der ähnlich lobend urteilt wie schon seinerzeit Dieze im widerspruch zu Velázquez geurteilt hatte.

ausdruck. Das ganze laboriert nach ihm an „Überladung, Weitschweifigkeit und Planlosigkeit".

Fast gänzlich unbekannt war Schlegel die reiche romanliteratur jener zeit, die schäfer- und schelmenromane. Von ersteren kannte er die „Diana" Montemayors[1]) und Cervantes' „Galatea",[2]) an denen er, wie an allen spanischen schäferromanen, besonders die natürlichkeit schätzt, die nie ins „Gemeine und Platte" fällt wie bei anderen nationen.[3]) Von schelmenromanen scheint er nur den Lazarillo de Tormes gekannt zu haben. Für ihn hegte er eine ganz besondere vorliebe, da er, wie er an Tieck schrieb, „einen ganz besonderen Sinn und eine angeborene Freude am Bettelhaften und Lausigen habe".[4])

Es war eine eigenart Schlegels, seine literarischen interessen auf die hervorstechendsten epochen einer literatur, auf die glänzendsten koryphäen einer gattung zu konzentrieren, die minder hervortretenden partien dagegen zu vernachlässigen. Schlegel war kein enzyklopädist, mehr liebhaber und feinschmecker auf dem weiten felde der literatur. Wie er in der englischen literatur sein hauptaugenmerk auf Shakespeare richtete, in der italienischen auf Dante, Petrarca, Boccaccio, in der deutschen auf Goethe, so in der spanischen auf Cervantes und später auf Calderon. Cervantes und Calderon feierte er in begeisterten sonetten, auf sie warf er sich mit dem ganzen feuereifer einer jungen leidenschaft, die allerdings ebenso schnell, wie sie entstanden war, erkalten sollte.

Das intensive interesse an Cervantes, das mit der Tieckschen Don Quijote-übersetzung einsetzte, hielt an bis zur näheren bekanntschaft mit Calderon, erstreckte sich also von ende 1797 bis 1801. Überwog anfänglich das interesse am Don Quijote, so förderte das projekt einer Cervantes-über-

---

[1]) Die „Diana" besaß er in der ausgabe Villalpandos, Madrid 1795 (nr. 998).

[2]) Der „Katalog" weist zwei exemplare der „Galatea" auf, nr. 967 aus dem jahre 1618 und nr. 968 aus dem jahre 1784.

[3]) B. V. I, 99.

[4]) Holtei III, 290, Schlegel an Tieck am 8. Februar 1804. Ähnlich Holtei III, 293. Im „Katalog" findet sich die bekannte ausgabe von H. de Luna, Zaragosa 1652.

setzung das studium seiner übrigen werke. Keins dieser werke ist ihm fremd geblieben, die Entremeses vielleicht ausgenommen. Sie alle hat er mehr oder minder eingehend studiert, davon zeugt der sonettenzyklus „Cervantes“, davon zeugen gelegentliche bemerkungen der Berliner wie auch schließlich die ausführungen der Wiener Vorlesungen.

Die „Novelas Ejemplares“ finden im gegensatz zu seinem bruder Friedrich, der sie „göttlich“ nennt, nicht seinen ungeteilten beifall. Sie scheinen ihm stellenweise etwas „manieriert“. Cervantes habe zwar das preiswürdige bestreben gehabt, alles anstößige zu vermeiden, sei dadurch aber beengt worden und ins manierierte gefallen, so z. b. im „Zeloso Estremeño“.[1])

Einer ganz besonderen wertschätzung erfreute sich die „Galatea“. Dies geht zu genüge aus der polemik mit Soltau wie auch aus dem gleichnamigen sonett „Galatea“ hervor, wo er sie „die göttlichste des göttlichen Cervantes“ nennt. Ebensosehr schätzte er den „Persiles“, an dem ihn besonders das religiöse moment anzog.[2])

An seiner „Reise auf den Parnaß“ hebt er den mangel einer wahren handlung hervor, der in solchen allegorischen werken unvermeidlich sei und mit zu der durch das ganze hingehenden ironie gehöre. Cervantes scheint ihm in diesem gedicht Horaz weit näher gekommen zu sein als Ariost, Pope und Boileau. An ironie übertreffe er ihn sogar.[3])

Schlegels würdigung des Don Quijote in der oft erwähnten rezension der Tieckschen übersetzung bringt eine kritik der anlage und komposition des ganzen unter gleichzeitiger hervorhebung der vorzüge und mängel in einer formell und inhaltlich heute noch nicht übertroffenen darstellung.

Die dichtung des „göttlichen“ Cervantes ist ihm mehr als „eine geistreich gedachte, keck gezeichnete, frisch und kräftig kolorierte Bambocciate“. Der gegensatz zwischen parodischen und romantischen massen, der immer unaussprechlich reizend und harmonisch sei, zuweilen aber, wie bei der zusammenstellung des verrückten Cardenio mit dem ver-

---

[1]) B. V. III, 248. [2]) Vgl. B. V. I, 356; III, 252.
[3]) Bö VII, 96 in der rezension von Parnys „Guerre des dieux“.

rückten Don Quijote, ins erhabene übergehe, läßt es ihn als ein meisterwerk der höheren romantischen kunst erscheinen. Die eingeschalteten novellen hält er weder für äußerungen eines verderbten zeitgeschmacks noch für den auswuchs einer üppigen, noch unreifen dichtungskraft. Erstere behauptung widerlegt er durch die tatsache, daß Cervantes die novelle erst in Spanien aufgebracht habe,[1]) letztere sucht er zu entkräften mit dem hinweis auf das vorgerückte lebensalter, in dem Cervantes seinen Don Quijote schrieb. In sehr geistreicher form setzt Schlegel dann auseinander, daß diese novellen, denen man, besonders mit rücksicht auf den „Curioso impertinente", schon zu Cervantes' lebzeiten mangelnden zusammenhang vorgeworfen habe, der ganzen anlage des werkes nach mehr oder minder notwendig seien. Die forderung eines materiellen zusammenhanges, der die vorfälle wie ursache und wirkung, wie mittel und zweck untereinander verbinde, würde die komposition des romans fehlerhaft gestaltet haben, da dieser aus begebenheiten bestände, die jede ihre verwicklung und auflösung für sich hätten. Alle vorwürfe seien entstanden aus einer verwechslung der strengeren gesetze des dramas mit den freieren des romans. Im echten roman sei entweder alles episode oder gar nichts, und es komme bloß darauf an, daß die reihe der erscheinungen in ihrem gaukelnden wesen harmonisch sei, die phantasie festhalte und die bezauberung bis zum ende aufrechterhalte. Wenn je ein roman dies auf das vollkommenste geleistet habe, so sei es Don Quijote.

Man wird den hier niedergelegten ansichten, zumal der definition des romans, nicht ohne weiteres zustimmen können. Wie bei der beurteilung Calderons deutlich sein bestreben erkennbar ist, seine schwächen und mängel als vorzüge erscheinen zu lassen, ebenso bei Cervantes. Aus dem wunsche heraus, ihn gegen die erhobenen vorwürfe in schutz zu nehmen, macht er den Don Quijote zum muster seiner theorie. Daß namentlich der „Curioso impertinente" eine stockung der handlung hervorruft und einen mangel in der komposition des ganzen darstellt, ist unbestritten.

[1]) Tatsächlich hat Cervantes nicht, wie er in der vorrede zu seinen „Novelas Ejemplares" behauptet, diese gattung in Spanien eingeführt, wohl aber vorbildliche muster dieser gattung geschaffen.

Im weiteren verlaufe seiner ausführungen gibt Schlegel eine von romantischen rücksichten diktierte kurze übersicht über die anordnung der einzelnen teile des werkes und wendet sich vor allem gegen das urteil, die zweite hälfte stehe der ersten weit nach. Seine motivierung erscheint jedoch reichlich gekünstelt. Don Quijote, meint Schlegel, „konnte und durfte nicht mehr so heftig gegen die äußere Welt anstoßen wie zu Anfange", und um das zu vermeiden, habe Cervantes geschickt den umstand benutzt, daß der erste teil der geschichte so viel früher erschienen sei. Weit stichhaltiger erscheint uns Goethes, dem ersten teile den vorzug gebende ansicht. Cervantes, sagt er in einem gespräch mit Müller, habe den guten takt gehabt, mit dem ersten teil enden zu wollen, denn die wahren motive seien damit erschöpft. Don Quijote sei nur im ersten teil, wo er sich illusionen mache, romantisch, im zweiten, wo er bloß gefoppt und mystifiziert werde, höre das wahre interesse auf.[1])

Auch die weiteren ausführungen, die der kritik der übersetzung gewidmet sind, liefern noch manchen schätzenswerten beitrag zum verständnis des werkes. Die wenigen worte über die prosa des Cervantes finden ihre vervollständigung in der gleichzeitigen ankündigung der übersetzung durch Friedrich Schlegel.[2])

Aus dem bestreben, die romantischen häupter der europäischen literaturen einander zu nähern, erklärt sich die öftere zusammenstellung Shakespeares und Cervantes'. Seine maßlose verehrung des Don Quijote zeigt sich dabei in den worten: „Wer die unendliche Tiefe im Don Quijote nicht ahnt, hat wenig Hoffnung, den Shakespeare zu begreifen."[3]) Als satiriker erscheinen ihm beide bedeutender als die professionellen vertreter dieser gattung. Die satiriker, die sich selbst so nennen, vergleicht er treffend mit dieben, die ihren einbruch vorher ankündigen. Die größten satiriker seien diejenigen, die sich nicht selbst diesen namen beilegten: Shakespeare, Cervantes.[4]) Beide sind ihm auch muster einer „scheinbaren Popularität".[5])

---

[1]) Vgl. Berger, Don Quijote in Deutschland und sein Einfluß auf den deutschen Roman. Diss. Heidelberg 1908.

[2]) Athenäum II, 327.

[3]) B. V. III, 241.

[4]) Ebenda II, 396.

[5]) Bö VIII, 76.

Bürgers behauptung, popularität eines werkes sei das siegel seiner vollkommenheit, widerlegt er mit dem hinweis, daß Dante, Petrarca und andere berühmte dichter durchaus nicht populär seien. Shakespeare und Cervantes schienen es nur. Ihre werke befriedigten die menge durch rasche bewegung oder heitere darstellung; der tiefere sinn und eine unendlichkeit zarter beziehungen blieben jedoch gemeinen lesern und zuschauern verborgen.

Der romantischen prosa des Cervantes steht sein in der hauptsache klassizistisches drama gegenüber. Eine würdigung seiner dramatischen hervorbringnugen gab Schlegel zuerst in seinem aufsatz „Über das spanische Theater", den er später mit den eingangs[1]) dargelegten änderungen in das 35. kapitel seiner Wiener Vorlesungen übernahm. Einige allgemeine bemerkungen über dieses kapitel mögen die im folgenden vorgenommene gesamtbetrachtung des spanischen dramas im lichte der Schlegelschen kritik einleiten.

Eine nur annähernd vollständige darstellung des spanischen theaters hat Schlegel nicht gegeben und nicht geben wollen. Jeder enzyklopädische gesichtspunkt lag ihm fern. In großen zügen skizzierte er die entwicklung der spanischen bühne, wie er sie sich in seinem kopfe ausmalte. Selbst wenn er sich auf details hätte einlassen wollen, seine grundsätze verboten ihm dies. In dem bestreben, nur eigenes zu geben, widerstrebte es ihm, in den bahnen anderer kompilatoren zu wandeln, anderer urteile zu registrieren und mit verwirrenden namensverzeichnissen aufzuwarten. Mit stolz weist er darauf hin,[2]) daß er in seinen ausführungen und urteilen nur auf eigenen kenntnissen fuße, und „niemand als sich selbst zum Führer" gehabt habe. Daher die originalität seiner darstellung und der große erfolg, den gerade das 35. kapitel fand. Man darf nicht, wie Farinelli u. a. es tun, aus der kürze und knappheit seiner darstellung überall auf mangelnde kenntnis schließen. Bei Lope mag es zutreffen; bei Calderon wäre es Schlegel ein leichtes gewesen, den umfang seiner ausführungen um das doppelte auszudehnen, sei es durch charakterisieruug

[1]) S. 31 f.

[2]) Im aufsatz „Über das spanische Theater".

einzelner bedeutender dramen, sei es durch biographische und bibliographische angaben, hätte dieses in dem plan seiner vorlesungen gelegen. Wie weit die kenntnis Schlegels bei jedem einzelnen dichter reichte, wird sich im folgenden noch zeigen. Jedenfalls liegt kein anlaß vor zu bezweifeln, daß mangel an muße und die dem buch einmal gezogenen grenzen ihn an der ausarbeitung dieses kapitels gehindert haben, zumal nach der umfangreichen neubearbeitung des englischen theaters.[1])

In der einleitung des 35. kapitels hebt er zunächst den sprichwörtlichen reichtum der spanischen bühne und die zahllosen entlehnungen fremder autoren hervor.[2]) Er geht soweit, überall da entlehnung anzunehmen, wo er „sinnreiche Kühnheit mit leichter Klarheit der Intrige“ vereinigt findet. Er tadelt die bisherigen übersetzer, die nur das „materielle Gerüst“ übrig gelassen hätten und zumeist nur intrigenstücke gäben, die keineswegs die schätzbarste seite des spanischen theaters ausmachten. Entgegen dem allgemeinen urteil sieht Schlegel das wesentliche der spanischen bühne in ihrer behandlung mythologischer, ritterlicher oder historischer stoffe. Huertas „Teatro Español,“ Blankenburgs und Bouterweks arbeiten finden nebenher erwähnung. Ein kurzer überblick über die entwickelung der dramatischen kunst in Spanien vom 16. jahrhundert bis zur neuzeit führt zum eigentlichen thema.

Drei bildungsepochen unterscheidet Schlegel in der entwickelung des spanischen theaters; Cervantes, Lope und Calderon sind ihm ihre repräsentanten. Seine einteilung ist in der folge grundlegend geblieben, in der einschätzung der einzelnen epochen hat sie dagegen gewisse modificationen erfahren. Wir haben uns zunächst mit Cervantes zu beschäftigen, der die scheidewand zwischen klassizismus und romantizismus bedeutet, wenn er auch in seinen letzten schauspielen, den „Ocho comedias y entremeses“, dem herrschenden zeitgeist konzessionen macht.

In seinem schaffen zeigt sich der auffallende widerspruch, daß seine prosaischen werke zu den vollendetsten mustern romantischer kunst gehören, während seine dramen der

[1]) Vgl. kapitel 1, s. 36.

[2]) Eine zusammenstellung von entlehnungen französischer schriftsteller aus spanischen autoren gibt er W. V., Bö VI, 63.

klassizistischen richtung angehören. Schlegel begegnet diesem widerspruche, auf den er selbst leise anspielt, mit dem sinnreichen bilde vom „prosaischen Winkel“, der in Cervantes' poetischem gemüte übriggeblieben sei und ihn veranlaßt hätte, die neigung zum wunderbaren und die kühnheit phantastischer spiele als der wahrscheinlichkeit und natur entgegen zu verwerfen.

In seiner darstellung der dramatischen tätigkeit des Cervantes geht Schlegel chronologisch vor. In der hauptsache schöpft er seine angaben aus den werken des Cervantes selbst.[1]) Einzelheiten entlehnt er der „Apología del discurso preliminar á las comedias de Cervantes“ des Blas Nasarre.[2]) Deutlich unterscheidet er, ohne darauf hinzuweisen, zwei perioden im dramatischen schaffen Cervantes': eine klassizistische und eine spätere im nationalgeschmack Lopes. Schlegel war der erste in Deutschland, der auf diesen klaffenden gegensatz, der später durch Schacks lichtvolle ausführungen die nötige vertiefung erhielt, hingewiesen und die richtige motivierung gegeben hat.

Von den zwanzig bis dreißig stücken aus der ersten periode des dichters, die bis 1588 reicht, sind nur zwei dramen erhalten, „El trato de Argel“ und die „Numancia“. Beide waren erst 1784, zugleich mit dem „Viaje del Parnaso“, herausgegeben worden.[3]) Im ersteren, welches „in der Magerkeit des Ganzen und in der mangelnden Hervorhebung der Figuren und Situationen noch Spuren der damaligen Kindheit der Kunst“ an sich trägt, vermutet Schlegel richtig das älteste der vorhandenen dramen.[4]) Die „Numancia“ findet er ganz „auf der Höhe der tragischen Kothurns“. Die sich hieran anschließende allgemeine charakteristik, die er schon im Europaaufsatze angekündigt hatte, ist zwar kurz gehalten, gibt aber in ihrer präzisen und gedrungenen form eine klare vorstellung von

[1]) Vgl. kapitel 48 im Don Quijote, die „Adjunta al Parnaso“ und die vorrede zu seinen „Ocho Comedias“.

[2]) Madrid 1750. Vgl. hierzu Schack III, 545 anm. und Brockhaus, Bibliographischer Anzeiger von 1845, nr. 2, wo Schack nachweist, daß Schlegel die ausdrücke „Parodien und Satiren auf den verderbten Zeitgeschmack“ und „bunte Mannigfaltigkeit“, „Oberflächlichkeit der Komposition“ Blas Nasarre entlehnt hat.

[3]) Nr. 970 des „Katalogs“.

[4]) Vgl. Klein, Bd. 9, S. 282.

der eigenart des werkes. Vom ersten tage seiner bekanntschaft an hegte er eine ganz besondere vorliebe für dieses drama. Schon 1799, als er eben ein exemplar der Numancia von Göttingen erhalten halte, ist sie ihm „ein Werk von seltener Größe und Vollendung“.[1]) Goethe, der durch ihn auf dieses schauspiel aufmerksam gemacht wurde, las sie 1800 „mit großem Vergnügen“.[2]) Auch der von Schlegel vielgeschmähte Bouterwek nennt es „mit all seinen Mängeln und Fehlern ein herrliches und wie der Don Quijote in seiner Art einziges Werk“. Beider auffassung ist in der folgezeit maßgebend für die deutsche kritik gewesen, während die spanische und französische sich zu einer fehler und mängel gerecht abwiegenden beurteilung nicht hat aufschwingen können, sondern in der abfälligen beurteilung der „Numancia“ übereinstimmt.[3])

„Lope de Vega erschien und bemeisterte sich bald der Alleinherrschaft auf der Bühne“, mit diesen worten leitet Schlegel die zweite periode der dramatischen tätigkeit Cervantes' ein. An zweien der dieser zeit entstammenden „Ocho comedias y entremeses“ fand er besonderes gefallen: an „Los baños de Argel“, einer umarbeitung des vorhin genannten „Trato de Argel“, und an „El labyrintho de amor“. Beide seien in ihrer ganzen anlage sehr zu loben. An allen acht entdeckt er so viel schöne und geistreiche züge, daß er geneigt ist, die unter spanischen kritikern allgemein verbreitete ansicht, Cervantes habe kein dramatisches talent gehabt, für ein bloßes vorurteil zu halten. Mit stücken Lopes oder gar Calderons seien sie allerdings nicht zu vergleichen.

Unverkennbar ist das bestreben Schlegels, diese, wie allgemein anerkannt, mißlungenen komödien im möglichst guten lichte erscheinen zu lassen. Die hypothese Blas Nasarres, die in Deutschland namentlich durch Blankenburg und Flögel vertreten wurde und die stücke als „Parodien und Satiren auf den verderbten Zeitgeschmack“ darzustellen suchte, findet er abgeschmackt und weist treffend darauf hin, daß Cervantes

---

[1]) Goethe und die Romantik I, 57, Schlegel an Goethe.

[2]) Brief an W. v. Humboldt vom 4. januar 1800. Am 30. november las und besprach er sie mit Schiller, vgl. Tagebücher 2, 272.

[3]) Vgl. die zitate Kleins, bd. 9, s. 347 f.

diesen zweck mittels eines einzigen stückes weit besser hätte erreichen können. Mit Signorelli, Bouterwek und anderen seiner zeitgenossen ist er vielmehr der ansicht, daß Cervantes mit ihnen dem nationalgeschmack rechnung zu tragen suchte und gegen seine überzeugung stücke im stile des Lopes dichtete.

Hiermit sind Schlegels ausführungen über Cervantes in der hauptsache erschöpft. Sie gehen weder in die breite noch in die tiefe. In letzterer hinsicht hätte noch manches, wie z. b. die charakteristik der „Numancia", eine nähere ausgestaltung erfahren können. Aber in knapper und präziser form hat er doch eine klare, richtige darstellung von dem dramatiker Cervantes gegeben, die, wie sie für Schack vorbildlich war, auch heute noch grundlegend für die deutsche kritik geblieben ist.

Mit Lope setzt für Schlegel die blüte des romantischen schauspiels ein. Wie bei den Engländern mit Shakespeare, so habe es bei den Spaniern mit Lope zu blühen begonnen.[1]) Diese gegenüberstellung der englischen und spanischen bühne, die er im 25. kapitel seiner Vorlesungen durchführt, führt uns auf das wesen des romantischen schauspiels, das im folgenden an der hand dieses kapitels eine kurze beleuchtung erfahren möge.

Auf der unterscheidung klassischer und romantischer kunst bauen sich die Wiener Vorlesungen auf. Auf der einen seite die Griechen, auf der anderen seite die Engländer und Spanier, und in unglückseliger mittelstellung, „nicht antik und nicht romantisch, nicht großzügig für jene, nicht frei genug für diese, nicht wahr genug für beide", die Franzosen. Den unterschied zwischen beiden kunstarten entdeckt Schlegel in der behandlung der gattungen. Während die antike kunst „auf strenge Sonderung der Gattungen dringt", gefällt sich die romantische in „unauflöslichen Mischungen", in der verschmelzung aller elemente der poesie. Ohne fremde einwirkung, aus eigener kraftfülle, aber auch vollkommen voneinander unabhängig habe dieses sich gleichzeitig bei den Spaniern und Engländern entwickelt. Mittels der unterscheidung einer mechanischen und organischen form weist Schlegel in längeren ausführungen

[1]) W. V., Bö VI, 19.

den vorwurf der formlosigkeit für das romantische drama zurück, und mittels der romantischen doktrin von der universalität aller poesie gelangt er zur erklärung dieser neuen „organischen“ form. Der unvergängliche, aber gleichsam durch verschiedene körper wandernde geist der poesie schaffe sich, so oft er sich im menschengeschlecht neu gebäre, aus den nahrungsstoffen eines veränderten zeitalters einen neuen leib. Die wandlung des dichterischen sinnes, die entstehung einer neuen form habe auch zu neuen gattungen geführt. Nichts sei verkehrter, als diese neuen dichtarten mit den alten gattungsnamen zu belegen. „Niemand soll vor einer Gerichtsbarkeit belangt werden, unter die er nicht gehört“, ruft er emphatisch aus und entkräftet damit ein für allemal die einwürfe der kunstrichter und kritiker Boileauschen schlages. Im sinne der alten seien die meisten dramatischen werke der Spanier und Engländer weder tragödien noch komödien, sondern eben romantische schauspiele.

Aus der verwandtschaft der bühnen dieser beiden völker, die in physischer, moralischer, politischer und religiöser hinsicht so verschieden voneinander seien, schließt Schlegel auf ein gleichartiges prinzip, das bei der entwicklung beider bühnen zugrunde gelegen hat. Die ähnlichkeit beider entdeckt er nicht nur in der kühnen vernachlässigung der einheiten von zeit und ort und in der mischung komischer und tragischer bestandteile, sie liegt ihm weit tiefer im innersten gehalt ihrer dichtungen. Gemeinsam sei beiden der geist der romantischen poesie, dem spanischen bis zu anfang des 18. jahrhunderts, dem englischen nur in Shakespeare. Wie sich hierbei die verschiedene sinnesart zweier völker offenbart, eines nördlichen und eines südlichen, verspricht er am schlusse des kapitels in einer parallele zwischen Shakespeare und Calderon darzutun. Sonderbarerweise findet sich dieser vergleich weder in den kapiteln über das englische noch später im kapitel über das spanische theater.[1])

Eine parallele zwischen Lope und Shakespeare, die vielleicht näher lag als eine solche mit Calderon, findet sich

[1]) Eine „Parallele zwischen Shakespeare und Calderon“ kündigen auch die skizzen über das englische theater in den B. V. III, 251 an.

bei Schlegel nicht. Seine kenntnis Lopes war zu gering, als daß der gedanke daran in ihm hätte auftauchen können. Die würdigung, die dieses „*monstruo de la naturaleza*“, wie Cervantes ihn nennt, erfährt, ist demnach auch mehr als dürftig zu nennen.

Einleitend weist Schlegel auf die seltenheit der sammlungen Lopescher stücke außerhalb Spaniens hin. Schlegel selbst besaß nur einen band Lopes in seiner bibliothek[1]), und aus seinen ausführungen geht auch nur die kenntnis von fünf seiner stücke hervor. Tieck, der eine umfangreiche Lopebibliothek besaß, dürfte ihm gelegentlich ausgeholfen haben. Schlegel selbst hatte eine viel zu geringe meinung von Lope, als daß ihn nach einer tieferen kenntnis verlangt hätte. Er tröstete sich damit, daß man durch lesung einer geringen zahl es schon ziemlich weit in der bekanntschaft mit dem dichter bringen könne, „ohne besorgen zu müssen, das ausgezeichnetste verfehlt zu haben.“ In seinen weiteren ausführungen findet er an Lope mehr zu tadeln als zu loben. Als seine hauptfehler bezeichnet er „Mangel an Zusammenhang, Weitschweifigkeit und unnütz ausgekramte Gelehrsamkeit“. In seinen historischen stücken — er nennt „König Wamba“, „Die Jugendstreiche des Bernardo del Carpio“ und „Die Zinnnen von Toro“ — entdeckt er „eine gewisse Rohheit der Darstellung“, die aber nicht ohne charakter sei; dagegen bemerkt er in seinen sittenstücken, wie der „munteren Toledanerin“, der „schönen Häßlichen“, einen schon „sehr gebildeten, geselligen Ton“. Die fülle interessanter situationen und der reichtum an unvergleichlichen Späßen sichere ihnen bei gehöriger bearbeitung eine große wirkung auf der bühne. Gemeinsam seien allen die nämlichen mängel: „verschwendete, nicht zu Rat gehaltene Erfindung und vernachlässigte Ausführung“. Doch ist Schlegel so gerecht, anzuerkennen, daß trotzdem „jeder Strich Leben und Bedeutung“ habe. Außer der sorgfältigen komposition fehle es Lopes werken nur an tiefe und an jenen feineren beziehungen, die eigentlich die mysterien der kunst ausmachten. Immerhin sei er unter allen populären und beliebten theaterschriftstellern einer der außerordentlichsten.

[1]) Lope de Vega, Parte veinte de las comedias, Barcelona 1630. Vgl. auch Holtei III, 301.

Hiermit ist die würdigung Lopes erschöpft. Wieviel von dieser unzureichenden darstellung Schlegels mangelnder kenntnis zuzuschreiben ist, wieviel auf bewußter absicht beruht, mag dahingestellt bleiben. Mitbestimmend war jedenfalls der wunsch, die persönlichkeit Calderons gegenüber seinen fruchtbareren vorgängern in ein helleres licht zu rücken. Von der eminenten fruchtbarkeit Lopes erhält man keinen richtigen begriff. Mit keinem worte gedenkt Schlegel seiner zahlreichen Autos sacramentales, seiner Loas, Entremeses und Saynetes. Berücksichtigung finden nur einige Comedias heroicas und einige sittenstücke, fünf an der zahl, deren kenntnis, nach den wenigen nichtssagenden worten zu urteilen, mit denen sie abgetan werden, auch auf sehr unsicherer grundlage geruht haben wird. Gegen die von ihm gerügten mängel am Lopeschen drama läßt sich sachlich zwar nichts einwenden, die komposition in seinen werken ist locker, die ausführung nachlässig, die darstellung ungleich. Daneben aber hätte Schlegel hinweisen müssen auf die ungeheure realität seiner dramatischen schöpfungen, auf die unendliche mannigfaltigkeit in seinen situationen, auf seine üppige, frei schaltende phantasie, seine lebendige darstellung, auf die von gongoristischen einflüssen noch nicht durchsetzte sprache, kurzum, auf alle die eigenschaften, die ihn vor Calderon auszeichnen. Es war der große irrtum Schlegels, in einigen wenigen stücken Lopes bedeutung durchschauen zu können. Ein eingehenderes studium hätte auch ihn wie später Tieck, v. d. Malsburg, Grillparzer u. a., zu einer gerechteren würdigung durchdringen lassen. Mit Grillparzer wäre er zu der überzeugung gekommen, daß man Lope noch gar nicht kennt, „wenn man etwa ein Dutzend seiner Stücke, und wären es seine Besten", gelesen hat.[1])

In der folgezeit hat die geringschätzige haltung Schlegels und der romantik gegenüber Lope allmählich einer gesteigerten wertschätzung platz machen müssen. Mehr und mehr hat der „Fenix de España" bei der allgemein höheren wertschätzung, die die realistische dichtung in neuerer zeit erfährt, das interesse auf sich gelenkt und sich die stellung in der weltliteratur errungen, die ihm als einen ihrer bedeutendsten geister zukommt.

[1]) Grillparzer, Studien zum spanischen Theater, ed. Sauer, XVIII, 11.

Von den bedeutenderen zeitgenossen Lopes nennt Schlegel Guillén de Castro, Montalvan, Molina und irrtümlicherweise auch den dem Calderonschen kreise angehörenden Matos-Fragoso. Wäre es bei ihnen geblieben, fährt er fort, so hätte man am spanischen theater mehr den großen entwurf als die reife vollendung loben können. „Aber nun trat Don Pedro Calderon de la Barca auf, ein ebenso fruchtbarer Kopf, ein ebenso fleißiger Schriftsteller als Lope, und ein ganz anderer Dichter, wenn je einer den Namen verdient hat.“ Gleich diese ersten worte geben uns eine vorstellung von der unbegrenzten verehrung, die Schlegel für Calderon hegt. Auch die nun folgende darstellung und würdigung Calderons spiegelt in fast jedem satze das innige verhältnis zwischen beiden wieder, wie eine nähere betrachtung erweisen wird.

Einleitend gibt Schlegel eine zahlenmäßige übersicht aller dramatischen werke Calderons. Seine angaben, die er geschickt aus den von Calderon und seinem biographen Vera Tassis gegebenen zahlen kombiniert, entsprechen allerdings nicht mehr dem heutigen stande der forschung. Menéndez y Pelayo gibt die zahl der komödien einschließlich der verloren gegangenen und samt den von mitarbeitern verfaßten auf hundertunddreißig an, die der autos auf etwa achtzig, die zahl der entremeses, saynetes etc., die wie Schlegel richtig bemerkt, Vera Tassis in rhetorisch zu nehmender weise auf über hundert angibt, nur auf ungefähr zwanzig.[1]) Saynetes, nach denen Schlegel, wohl einer bitte seines bruders Friedrich entsprechend,[2]) besonders umschau gehalten hat, sind ihm „nie zu Gesicht gekommen“.[3])

Unter diesem „fast unübersehbaren überfluß an Werken“ findet Schlegel, immer in hinblick auf Lope, „nichts aufs Geratewohl Hingeworfenes.“ Seine bewunderung findet alles, was er von ihm kennt. Dabei ist er ursprünglich für die

[1]) Die angaben Vera Tassis' finden sich in seiner biographie Calderons (neu abgedruckt bei Hartzenbusch, bd. I), die Calderons in einem briefe an den Herzog von Veragua (bei Huerta II, 3, in übersetzung bei Schack III, 274). Auch Bouterwek fußt auf diesen angaben. Zu Münnigs annahme, Bouterwek habe nur die liste der autos gekannt, ist kein grund vorhanden. Beide finden sich bei Huerta.

[2]) Vgl. Walzel s. 252.

[3]) Auch Schack hat keine auffinden können (III, 283).

schwächen und mängel der Calderonischen dichtung nicht blind. Aber was bei jedem andern dichter seinen schärfsten widerspruch erregt hätte, weiß er bei Calderon als edelste blüte seiner dichtung zu preisen. Die unverkennbare manier, das konventionelle seiner prosa, die auch ihm anfänglich nicht entgangen war, wird ihm zum „reinsten und potenziertesten Stil des Romantisch-Theatralischen," wie er sich in einer etwas schärferen fassung als der der Wiener Vorlesungen in seinem grundlegenden Europaaufsatz ausdrückt.

Eine andere allgemein anerkannte schwäche Calderonischer diktion und komposition sind die zahlreichen wiederholungen, nicht nur sprachlich in „Ausdrücken, Bildern und Vergleichungen", sondern auch stofflich in der wahl der situationen. Gries, den seine übersetzungen mehr als jeden anderen zu einem urteil in dieser frage befähigten, geht soweit zu behaupten, daß man „bei dem ungeheuren Überfluß an gemachten stehenden Phrasen, die sich bei jeder Gelegenheit widerholten", aus einem viertel der vorhandenen hundertacht komödien den rest herstellen könne, wenn man die pläne zu ihnen besäße.[1]) Auch Schlegel muß sich eine ähnliche beobachtung bei seiner übersetzung aufgedrängt haben. Aber auch hier weiß er in seiner schrankenlosen bewunderung Calderons einen allerdings sehr gesuchten ausweg. Den gedanken, Calderons werke zeigten aus irgendeinem mangel an dichterischem können die oben geschilderten fehler, weist er weit von sich. Vielmehr sieht er in ihnen eine bewußte absicht seines lieblingsdichters. Nur „die edelste und feinste Blüte" konnte ihm genügen, „da er sonst zu reich war, um von sich selbst, geschweige von andern borgen zu dürfen".

Einen wesentlichen vorzug seiner stücke vor denen anderer sieht er mit Goethe in ihrer theatralischen vollkommenheit. „Die Erscheinung auf der Bühne ist ihm das Erste", sagt Schlegel, ähnlich wie 1826 Goethe, vielleicht in bewußter anlehnung an Schlegel, Calderons stücken nachrühmte, sie seien „durchaus bretterecht".[2]) Auch hier weiß Schlegel einer geringschätzung, die sich aus der vollendeten bühnenfähig-

[1]) Holtei I, 259, Gries an Tieck.

[2]) Eckermann, Gespräche mit Goethe, am 26. Juli 1826.

keit seiner stücke und den dadurch hervorgerufenen beschränkungen vielleicht ergeben könnte, mit dem hinweis vorzubeugen, er kenne keinen dramatiker, der den effekt so zu poetisieren gewußt hätte, der zugleich so sinnlich kräftig und so ätherisch wäre.

An diese allgemeine einleitung schließt sich eine einteilung der Calderonschen stücke in vier hauptklassen und zwar unterscheidet Schlegel: 1. der Bibel oder Legende entnommene stücke, zu denen er auch die autos rechnet, 2. historische, 3. „mythologische oder aus andern erdichteten Stoffen gebildete“ und 4. „Schilderungen des geselligen Lebens in modernen Sitten“, worunter er die intrigenstücke, die sogenannten „comedias de capa y espada“ verstand. Die sich hieran anschließende betrachtung hält sich jedoch nicht an dieses schema, zeigt vielmehr eine gewisse planlosigkeit in der ganzen anlage. Gleich mit der zweiten klasse, den historischen stücken setzt er ein; die mythologischen stücke übergeht er, im gegensatz zum Europaaufsatze, und geht gleich zu den „heiligen Darstellungen“ und autos über. Eine kurze übersicht über die bedeutenderen zeitgenossen und nachahmer Calderons, die alle „in verwandtem Geist“ schrieben, gibt ihm anlaß, sich über den geist und charakter der spanischen poesie und die historischen umstände, die ihn bestimmten, zu äußern.

Mit einem gewissen pathos weist er auf die glorreiche rolle der Spanier in der geschichte des mittelalters hin, als einer „Vorwacht des bedrohten Europas gegen die Einbrüche der alles überschwemmenden Araber“, auf ihre rettung des christentums und die sich hieraus ergebende anhänglichkeit des Spaniers an seine religion „als ein mit edlem Blut teuer erkauftes Erwerbnis“, das ihn „jede gottesdienstliche Tröstung als Lohn vergossenen Heldenschweißes, jede Kirche als eine Trophäe seiner Ahnen“ erscheinen ließ. Kriegslust und unternehmungsgeist der Spanier, die beispiellose unternehmungen mit glück vollenden ließ, eine neu entdeckte welt jenseits des ozeans unterjochte, schildern die folgenden zeilen. Im zusammenhang damit weist Schlegel auf die eigenartige erscheinung hin, daß die spanischen dichter nicht, wie gewöhnlich in den übrigen ländern Europas, höflinge, gelehrte oder an einen bürgerlichen beruf gebunden waren. Meistens von

edler geburt, hätten sie ein kriegerisches leben geführt. Das bündnis des degens mit der feder, die übung der waffen und der edleren geisteskünste sei ihre losung gewesen. Der hinweis auf Garcilaso, der vor den toren von Tunis fiel, auf Camoens, der als soldat ins entfernteste Indien segelte, auf Ercilla, der seine Araucana während des krieges mit empörten wilden schrieb, auf Cervantes, der seine teilnahme an der schlacht bei Lepanto mit dem verlust eines arms und langer gefangenschaft in Algier bezahlte, auf Lope, der die unfälle der Armada erlebte und schließlich auf Calderon und seine feldzüge in Flandern und Italien, schließen den literarhistorischen exkurs und führen wieder zum eigentlichen thema. Eingehende erwähnung finden die intrigenstücke; auch die „Comedias de figurón“ und die „Fiestas“ werden gestreift, und das ganze klingt aus in einem jubelhymnus auf Calderons religiöse dramen, die bei der behandlung der ersten hauptklasse keine berücksichtigung gefunden hatten. Lediglich aus rhetorischen gründen dürfte Schlegel diesen abschnitt ans ende seiner ausführungen gestellt haben.

Wie schon hieraus hervorgeht, ist die behandlung der einzelnen hauptklassen höchst ungleich. Bei den zuerst charakterisierten, den historischen stücken, unterscheidet Schlegel zwischen solchen im engeren sinne, die sich auf die heimische geschichte gründen und den auf außerspanische geschichte zurückgehenden. Auch hier wieder zeigt sich das bestreben, Calderons fehler im mildesten lichte erscheinen zu lassen. Die ungereimtheiten und absurdidäten, die eine reihe seiner der außerspanischen geschichte entnommenen stücke kennzeichnen — es sei nur an „La hija del aire“ erinnert — finden bei ihm eine Calderons nimbus nur noch steigernde deutung: Eine „brennende Nationalität“ habe es ihm unmöglich gemacht, sich in eine andere zu versetzen, höchstens in den süden und den orient, aber nicht in das klassische altertum und das nördliche Europa.[1])

Die geistlichen schauspiele und autos betrachtet Schlegel stillschweigends als zusammengehörig. Eine würdigung er-

[1]) Bouterwek, der, wie sich auch sonst beobachten läßt, jede Schlegelsche publikation aufmerksam verfolgte, scheint diese beobachtung aufgegriffen zu haben. Vgl. s. 517 seines zitierten werkes.

fahren zunächst nur die letzteren, so daß man auf den gedanken kommen konnte, Schlegel hätte unter „heiligen Darstellungen“ nur die autos verstanden, wenn nicht, wie vorhin schon kurz angedeutet, die am schlusse sich findende darstellung der religiösen dramen die notwendige ergänzung zu diesem abschnitt darstellte. Immerhin ist eine gewisse unklarheit, die aber wohl weit mehr Schlegel als der darstellung zuzuschreiben ist, unverkennbar. Von den historischen dramen, zu denen er die „heiligen Darstellungen“ wegen ihrer treuen wiedergabe der biblischen geschichte oder legende gern rechnen möchte, unterscheidet er sie durch „die oft bedeutend hervortretende Allegorie und den religiösen Enthusiasmus, kraft dessen der Dichter in den geistlichen Aufzügen, die zur Feier des Frohnleichnam-Festes bestimmt waren, das allegorisch dargestellte Universum gleichsam in purpurnen Liebesflammen glühen läßt.“ Eine betrachtung dieser gattung unterläßt er unter dem vorwande, daß man ohne kenntnis wenigstens eines dieser stücke in einer wahrhaft dichterischen übersetzung sich keinen begriff davon machen könne und außerdem eine schwierige erörterung über die zulässigkeit der allegorie in dramatischen kompositionen hierfür erforderlich sei. In wirklichkeit dürfte die heikle religiöse seite dieses themas, daneben auch eine nicht genügend fundierte kenntnis dieser gattung, bestimmend auf Schlegel eingewirkt haben. Mit sicherheit nachweisen läßt sich die kenntnis nur eines autos, „La cena de Baltasar“, auf welches er in seinen „Pensées détachées“ Bezug nimmt.[1]) In den Berliner Vorlesungen vergleicht er einmal Calderons autos treffend mit Dantes „Divina Comedia“. Was diese „in ihrem majestätischen Umfange“, seien jene „in der gedrängtesten Form: christlich allegorische Darstellungen des Universums“.[2]) Weitere spuren einer kenntnis dieser eigenartigen gattung lassen sich nicht nachweisen.

---

[1]) Oeuvres I, No. 62. Dans un drame allégorique de Calderon, le Penser (el Pensamiento) est le bouffon de la pièce. Le prophète Daniel le rencontre et lui demande: „D'où vieus-tu? Où vas-tu?“ — Le bouffon répond: „Le Penser sait-il jamais d'où il vient et où il va?“ Schlegel bemerkt hierzu: „Cela est sublime à mon avis. Le poète tout croyant qu'il était, connaissait donc bien le labyrinthe de la métaphysique.“

[2]) B. V. III, 193.

Die weitere betrachtung Calderons beschränkt sich daher auf seine nichtallegorischen schauspiele, und unter diesen sind es zunächst die intrigenstücke, die eine eingehende darstellung erfahren. Auch an diesen am meisten ins gemeine leben hinabsteigenden stücken bemerkte er den für die spanische poesie charakteristischen phantastischen zauber, der sie über das niveau der gewöhnlichen lustspiele hinaushebt. Im gegensatz zu Shakespeare, dessen lustspiele meist in fremden ländern spielen, hebt er die auf nationalem boden erstehende romantik des spanischen lustspiels hervor, welches, ohne in alltäglichkeit und plattheit zu verfallen, nicht erst zu fremdländischen schauplätzen seine zuflucht zu nehmen brauchte. Den unterschied von den lustspielen der alten sieht er in der motivierung der einzelnen handlungen: unsittliche mittel zur befriedigung sinnlicher leidenschaften und selbstischer absichten auf seite der alten, brennende leidenschaftlichkeit, welche den gegenstand adle, weil sie auf sinnlichen genuß verzichte, auf der andern seite.

Ehre, liebe und eifersucht erkennt er als hauptmotive des Calderonschen lustspiels und entwirft uns ein mehr schönes als wahres bild von ihnen. Wie er im prinzip der ehre auch in der entstelltesten form noch das schattenbild einer erhabenen idee zu erkennen glaubt, so sieht er in der eifersucht eine die liebe adelnde leidenschaft, die sich schon bei den leisesten regungen des herzens und den unmerklichsten äußerungen derselben rege und im gegensatz zu den morgenländern nicht nur den besitz im auge habe. Die weiteren ausführungen bringen eine reihe von einzelbeobachtungen. Die rolle des Gracioso wird gekennzeichnet, die „Comedias de figurón“ mit ihrer karikierten hauptfigur werden in gegensatz zu den „Comedias de capa y espada“ gesetzt, auch die zur aufführung am hofe bestimmten „Fiestas“, in denen sich der dichter „ganz den gewagtesten Flügen seiner Phantasie“ überläßt, werden näher charakterisiert. Die frage, wieweit die stücke Calderons den namen eines charakterstückes verdienen, wird kurz gestreift. Schlegel ist das mangelhafte in seiner charakterzeichnung nicht entgangen, aber in gewohnter weise weiß er dies damit zu entschuldigen, daß man die feinste charakteristik nicht von dichtern einer nation erwarten

dürfe, welchen „rege Leidenschaftlichkeit und schwärmende Phantasie zu den Tücken der lauschenden Beobachtung weder Muße noch Kaltblütigkeit genug“ ließen.

Eine glanzleistung stellt die charakteristik der religiösen stücke Calderons dar, die Schlegel ziemlich unvermittelt an den schluß seiner ausführungen stellt. Allerdings ist die bedeutung dieses abschnittes mehr auf rhetorischem gebiete als in eigentlicher sachkenntnis zu suchen. Es ist die katholisierende tendenz der romantik, die darin zum ausdruck kommt. Die sprache selbst zeigt spuren Calderonischer diktion und anklänge an sonette aus dem „Principe Constante“. An ihr geschult haben sich die späteren dithyrambischen lobreden von der Malsburgs[1]) und der zahlreichen sonstigen Calderonschwärmer.

Mit Calderon ist sozusagen jedes poetische interesse für die spanische poesie in Schlegel erloschen. Calderon ist ihm nicht nur der gipfelpunkt der spanischen, sondern der romantischen poesie schlechthin. In seinem werke sei alle ihre pracht verschwendet wie bei einem feuerwerk, wo man die buntesten farben, die glänzendsten lichter und wunderlichsten figuren für eine letzte explosion aufzusparen pflege.

Im vergleich zu der magerkeit seiner ausführungen über Lope sind die über Calderon immerhin noch umfangreich zu nennen, zumal in anbetracht des zieles, das er sich gesetzt hatte, ihn und seine stücke „nur mit einigen allgemeinen Zügen“ zu schildern. Wie schon angedeutet, ist seine kenntnis Calderons hiermit nicht erschöpft. Bestimmt nachweisen läßt sich aus seinen vorlesungen und sonstigen gelegentlichen bemerkungen die bekanntschaft mit ungefähr fünfzehn seiner dramen, die, und das ist das interessante daran, zur größeren hälfte der religiösen richtung angehören. Man darf übrigens annehmen, daß die zahl der ihm tatsächlich bekannten stücke eine größere gewesen ist.

Der rest des kapitels beleuchtet die stellung Schlegels zur frage des verhältnisses Calderons zu Shakespeare, Dante

[1]) Vgl. die Vorrede zu Malsburgs Übersetzung von Calderons Schauspielen, Leipzig 1819.

und Corneille, untersucht die ursachen des Calderonkults Schlegels, schildert dessen historischen verlauf und schließt nach einem kurzen seitenblick auf Schlegels kenntnis der nachcalderonischen literatur mit einer würdigung der verdienste Schlegels um die verbreitung der spanischen literatur in Deutschland.

Außerdem enthält die ganze arbeit noch folgende kapitel:

3. Kapitel. Schlegels Übersetzungen aus dem Spanischen.
   - I. Allgemeines.
   - II. Metrik, Form, Inhalt.
   - III. Zeitgenössische und spätere Kritik.

4. Kapitel. Der Einfluß der spanischen Literatur auf Schlegels dichterisches Schaffen.
   - I. Morayzela.
   - II. Romanzen, Sonette und andere Dichtformen.

5. Kapitel. Schlegels Verhältnis zur portugiesischen Literatur.
   - I. Einleitung.
   - II. Schlegels portugiesische Studien.
   - III. Schlegels Kenntnis der portugiesischen Literatur.
   - IV. Schlegels Übersetzungen aus dem Portugiesischen.

Zusammenfassung.

Lebenslauf.

Ich, Jakob Wilhelm Schwartz, evangelisch-lutherischer konfession und preußischer staatsangehöriger, wurde am 2. september 1889 zu Burg auf Fehmarn als sohn des kaufmannes J. M. Schwartz geboren. 1901 trat ich in die quinta des realgymnasiums zu Leipzig (Petrischule) ein, besuchte dann von ostern 1906 an das realgymnasium des Katharineums zu Lübeck, das ich ostern 1909 mit dem zeugnis der reife verließ. Seitdem widmete ich mich dem studium der neueren sprachen und geschichte, zunächst in Leipzig, wo ich gleichzeitig, von herbst 1909 bis herbst 1910, meiner militärpflicht genügte, dann in Bonn und seit herbst 1911 in Kiel, wo vorliegende arbeit entstand. Ostern 1913 folgte ich herrn professor Voretzsch nach Halle. Am 2. juli 1913 bestand ich hier das rigorosum.

Meine akademischen lehrer waren hauptsächlich die herren professoren: Birch-Hirschfeld, Förster, Lamprecht, Wundt in Leipzig; Schneegans, Bülbring, Haashagen in Bonn; Voretzsch, Holthausen, Martius, Deussen in Kiel; Voretzsch, Deutschbein, Menzer in Halle.

Ganz besonderen dank schulde ich meinem hochverehrten langjährigen lehrer herrn professor Voretzsch, der mir die anregung zu vorliegender arbeit gab und mich in liebenswürdigster weise bei der abfassung unterstützte.